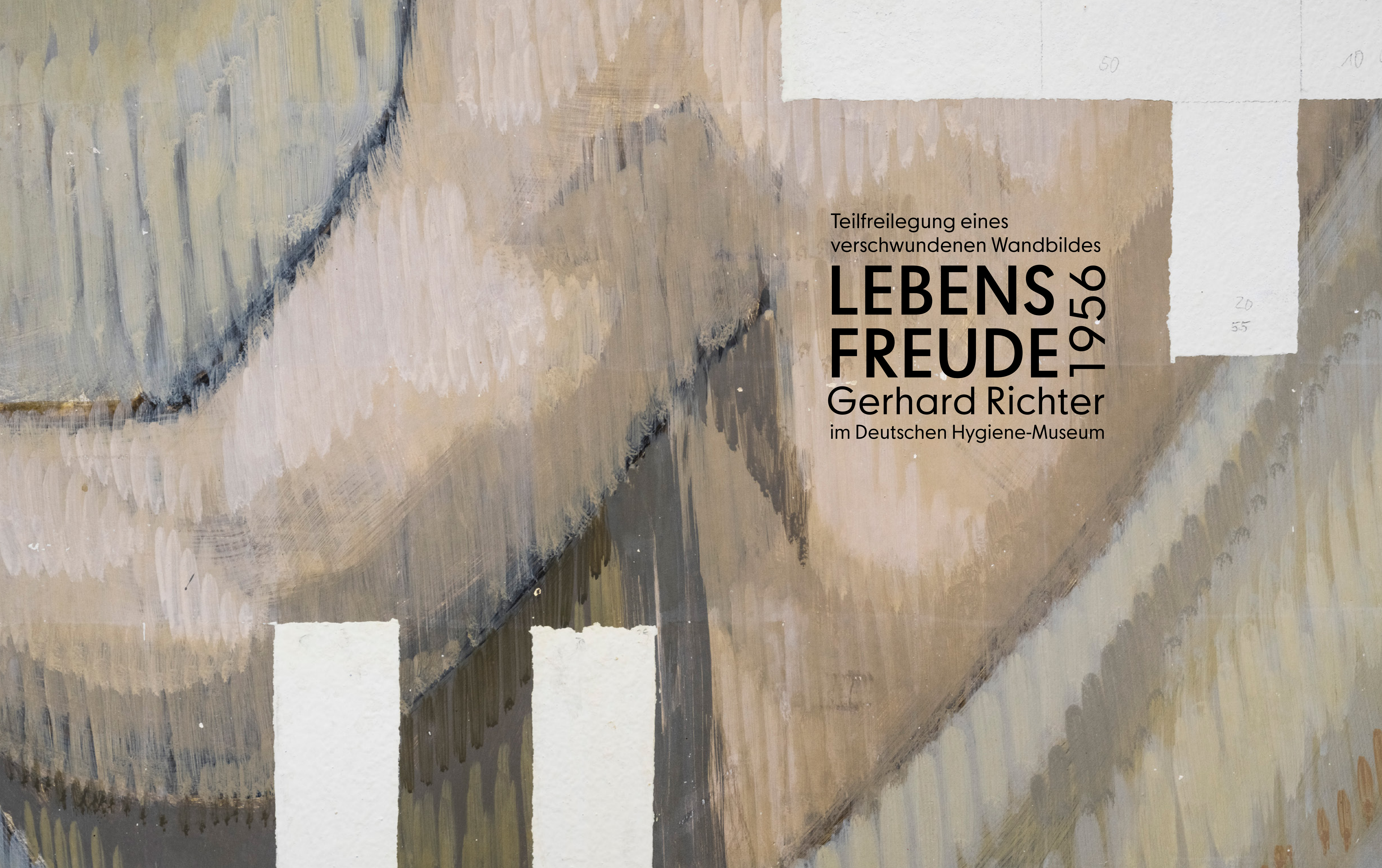
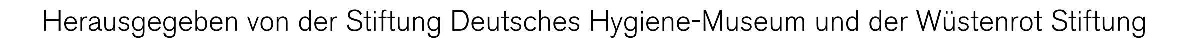


Teilfreilegung eines verschwundenen Wandbildes

LEBENS FREUDE 1956

Gerhard Richter

im Deutschen Hygiene-Museum


Herausgegeben von der Stiftung Deutsches Hygiene-Museum und der Wüstenrot Stiftung










50
10
20
55


Teilfreilegung eines verschwundenen Wandbildes
LEBENS
FREUDE
1956
Gerhard Richter
im Deutschen Hygiene-Museum

GESCHICHTE FREILEGEN

Iris Edenheiser, Philip Kurz und Martin Hoernes

Das Deutsche Hygiene-Museum Dresden (DHMD) beherbergt seit 1956 ein bemerkenswertes Zeugnis deutscher Kunst- und Zeitgeschichte: das großformatige Wandbild »Lebensfreude« von Gerhard Richter, das der heute international renommierte Künstler als seine Diplomarbeit an der Hochschule für Bildende Künste Dresden (HfBK) schuf. Dieses etwa 63 m^2 umfassende Werk wurde 1979 im Zuge der Einstufung des Museums als Baudenkmal höchster Kategorie überstrichen und war seither, bis auf zwei temporär freigelegte »Fenster« in den 1990er Jahren, der Öffentlichkeit nicht mehr zugänglich.

2023 begann das Deutsche Hygiene-Museum in Kooperation mit der Wüstenrot Stiftung sowie dem Studiengang Konservierung/Restaurierung der HfBK Dresden und mit Unterstützung der Ernst von Siemens Kunststiftung mit der kontrollierten Teilfreilegung von Richters wichtigster Arbeit seiner frühen Künstlerjahre. Die Entscheidung für diesen Schritt fiel im Kontext unserer Sonderausstellung »VEB Museum. Das Deutsche Hygiene-Museum in der DDR«, die sich der komplexen Verflechtung von Industrie-, Wissens- und Kulturproduktion in der DDR widmete. Die partielle Freilegung des Wandbildes verstehen wir dabei als metaphorischen wie auch praktischen Akt des Sichtbarmachens von Geschichte – ein Prozess, der exemplarisch für die gesellschaftliche Aufarbeitung der DDR-Geschichte stehen kann.

Das Wandbild gliedert sich in fünf Figurengruppen, die ein idealisiertes Menschenbild der Zeit vermitteln: Von links beginnt die Komposition mit einem sich annähernden Liebespaar und entfaltet sich über Szenen geselligen Beisammenseins in der Natur bis hin zu einem Elternpaar vor Symbolen der Industrie und Landwirtschaft. Die dargestellten Körper folgen dabei dem zeittypischen Ideal kraftvoller Vitalität, eingebettet in Bilder von Freizeit und Arbeit unter freiem Himmel. Richter verarbeitete zudem kunsthistorische Referenzen wie Édouard Manets »Frühstück im Grünen« (1863) und übersetzte sie in die Formensprache der frühen DDR-Kunst. Für die Freilegung wurde der zentrale Bildteil ausgewählt, der eine »Strandszene« mit klassischen akademischen Körperbildern zeigt – ein Motiv, das nicht nur

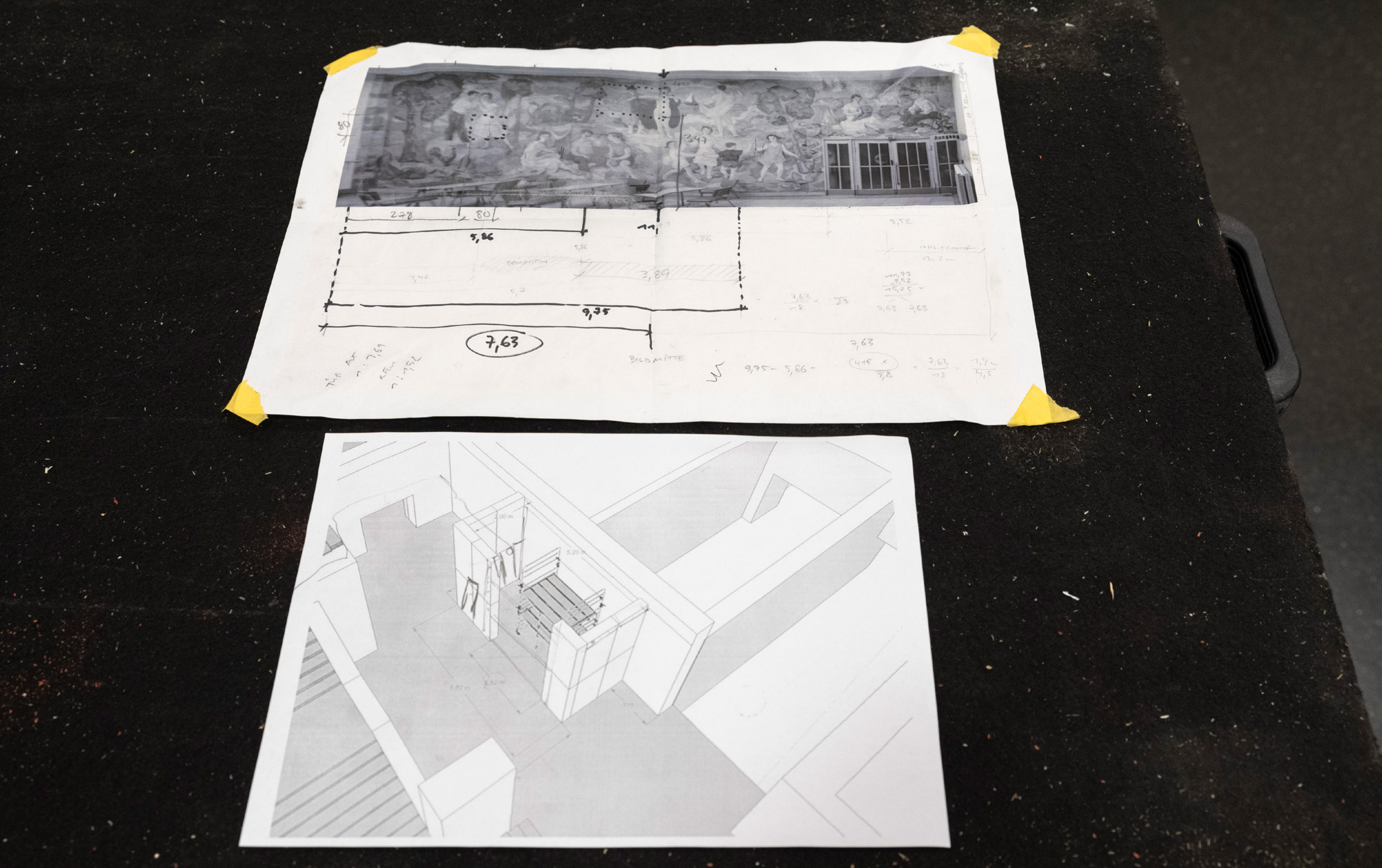
Richters Ausbildung an der HfBK Dresden exemplarisch dokumentiert, sondern auch Bezüge zur Geschichte des Museums als Institution der Körper- und Gesundheitsaufklärung aufweist.
Die Entscheidung für eine partielle statt einer vollständigen Freilegung des Wandbildes folgt dem konzeptionellen Ansatz, den prozesshaften Charakter der Geschichtsaufarbeitung widerzuspiegeln und die verschiedenen zeitlichen Schichten des Museums als Institution selbst sichtbar zu machen. Die verbleibende überstrichene Wandfläche ist dabei nicht als störende Intervention zu verstehen, sondern als bedeutungsvoller Teil der Museumsgeschichte, der von den kulturpolitischen Entscheidungen der späten DDR-Zeit zeugt. Ebenso lassen sich daran erinnerungskulturelle Überlegungen im Umgang mit dem künstlerischen und kulturellen Erbe der DDR in der Nachwendezeit und darüber hinaus knüpfen. Diese Mehrschichtigkeit des Ortes – sowohl in seiner physischen als auch in seiner historischen Dimension – soll künftig stärker im Museum vermittelt werden. Das teilweise Sichtbarmachen des Wandbildes steht damit exemplarisch für einen differenzierten und kritischen Umgang mit dem baulichen Erbe des Museums, der weder eine vollständige Rekonstruktion historischer Zustände anstrebt, noch die späteren Überformungen negiert. Dieser Ansatz ermöglicht es, die komplexen Verflechtungen zwischen Kunst, Politik und institutioneller Geschichte am konkreten Objekt zu diskutieren und dabei die verschiedenen Zeitebenen – von der Aufbruchsphase der frühen DDR über die Übermalungsphase der späten 1970er Jahre bis in die Gegenwart – in ihrer jeweiligen historischen Bedeutung zu würdigen.
Die Zustimmung Gerhard Richters zu diesem Projekt, die er bei einer ersten Anfrage zu einer möglichen Freilegung 1994 dem Museum noch versagt hatte, wurde durch die Vermittlung des Gerhard Richter Archivs der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden erreicht. Der Künstler befürwortete nach Prüfung unseres Konzepts ausdrücklich die partielle Freilegung. In enger Zusammenarbeit mit der HfBK Dresden, dem langjährigen Partner des DHMD in Konservierungsforschung und Restaurierung, wurde ein Konzept entwickelt, das sowohl konservatorischen Anforderungen als auch dem Anspruch gerecht wird, die komplexe Geschichte des Werks und seiner Übermalung als Teil der DDR-Geschichte zu bewahren. Der gesamte Prozess der restauratorischen Arbeit wurde von dem Fotografen Andreas Rost dokumentiert, dessen sensible Aufnahmen den schrittweisen Prozess der Wiederentdeckung dieser historischen Bildschicht festhalten.

Der vorliegende Band dokumentiert nicht nur den technischen Prozess der Freilegung, sondern ordnet das Werk auch in seinen kunst- und kulturhistorischen Kontext ein und eröffnet erste interpretative Ansätze. Er versteht sich als Beitrag

zur Aufarbeitung der DDR-Kunstgeschichte und als Dokumentation eines bedeutenden Frühwerks eines der wichtigsten deutschen Künstler der Gegenwart. Mit der Teilfreilegung wird nun auch die wissenschaftliche Erforschung und Interpretation des Bildes der Öffentlichkeit übergeben.

Das Deutsche Hygiene-Museum dankt besonders der Wüstenrot Stiftung als erfahrenem und konstruktivem Kooperationspartner und der Ernst von Siemens Kunststiftung für die großzügige finanzielle Unterstützung.
Gemeinsam danken die Autor:innen außerdem Dr. Dietmar Elger und Kerstin Küster vom Gerhard Richter Archiv der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden für das Wohlwollen, die Unterstützung und die Expertise, mit der sie das Projekt begleitet haben, sowie der HfBK Dresden, ganz besonders Elke Schirmer, Prof. Ivo Mohrmann und Prof. Dr. Christoph Herm sowie den Kolleginnen des Labors für Archäometrie für die exzellente fachliche Zusammenarbeit, sowie Prof. Oliver Kossack für die Unterstützung des Projekts. Außerdem gebührt dem Restaurator:innenteam Albrecht Körber und Susanne Förster großer Dank für ihre fachlich versierte und dabei sehr sensible Vorgehensweise sowie Jakob Fuchs und Nadine Schäfer für die kompetente und souveräne Betreuung des Projekts seitens des DHMD bzw. der Wüstenrot Stiftung, ferner allen Kolleg:innen am DHMD, die in das Projekt involviert waren. Dr. Sandra Mühlenberend sei als einer der Kuratorinnen für die Ausstellung »VEB Museum« für ihre konzeptionelle Unterstützung gedankt. Unser Dank gilt zudem den Vertreter:innen der Denkmalpflege, Petra Eggert und Torsten Nimoth, für die stets konstruktive Zusammenarbeit.
Nicht zuletzt danken wir Gerhard Richter selbst für sein Vertrauen in dieses Projekt.

DOI: https://doi.org/10.61064/978-3-86043-066-8-01



248
80
5,86
3,89
9,75
7,63
BILDMITTE



Wandgemälde »Lebensfreude« (Gerhard Richter, 1956) imTreppenhausfoyer Süd des DHMD, Zustand 1969;
DHMD 2023/234, Foto: Erich Auerbach; für das Wandgemälde: © Gerhard Richter 2025 (04072025)

Treppenhausfoyer Süd des DHMD, Zustand 2023


0351/215 00 00 · www.lehnert-dd.de





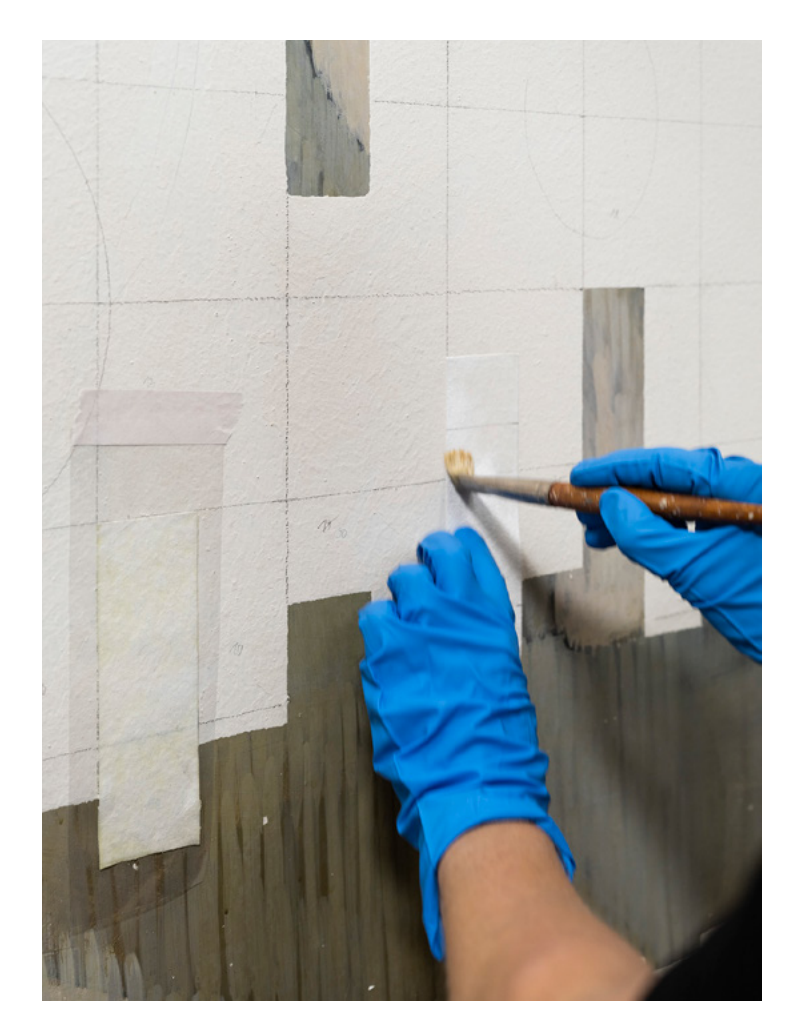

WANDMITTE



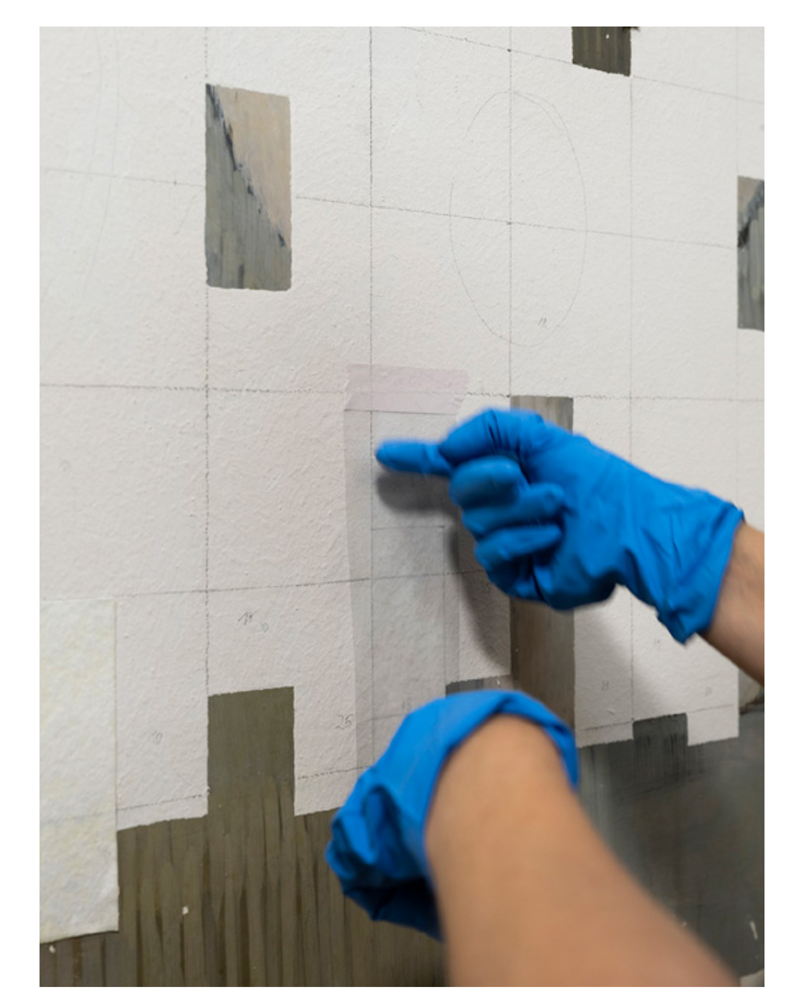


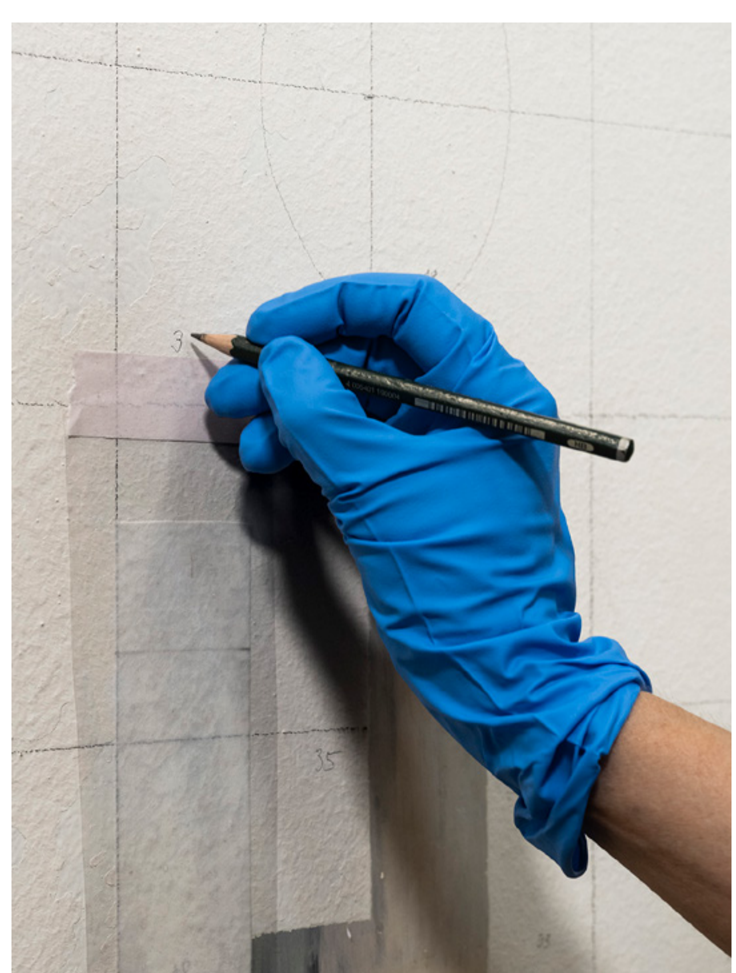




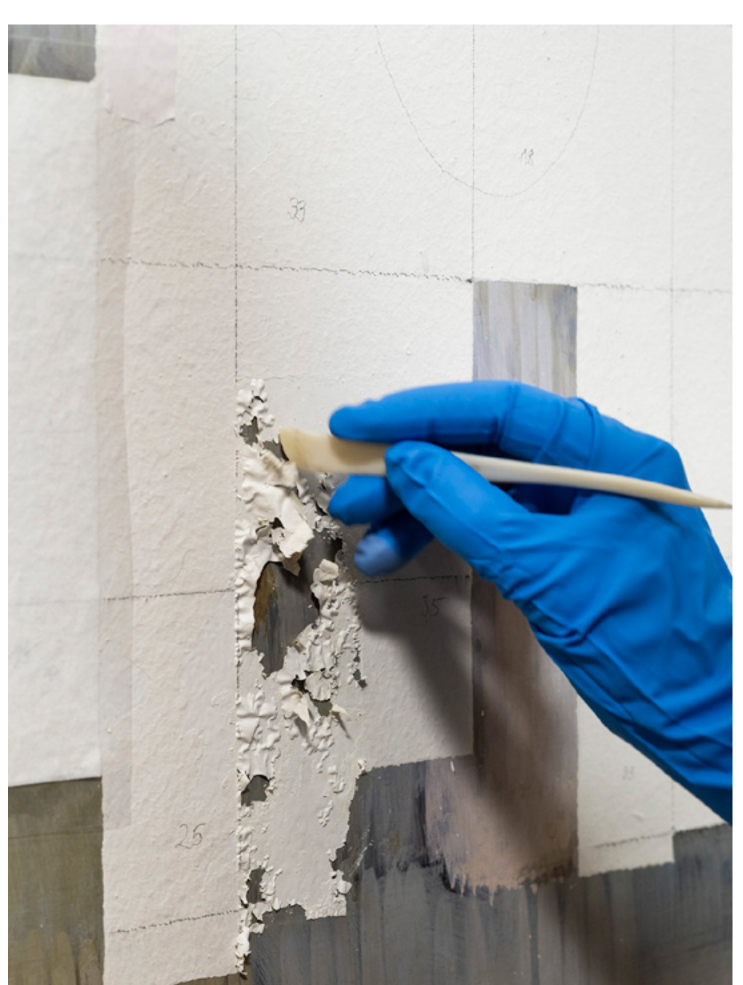


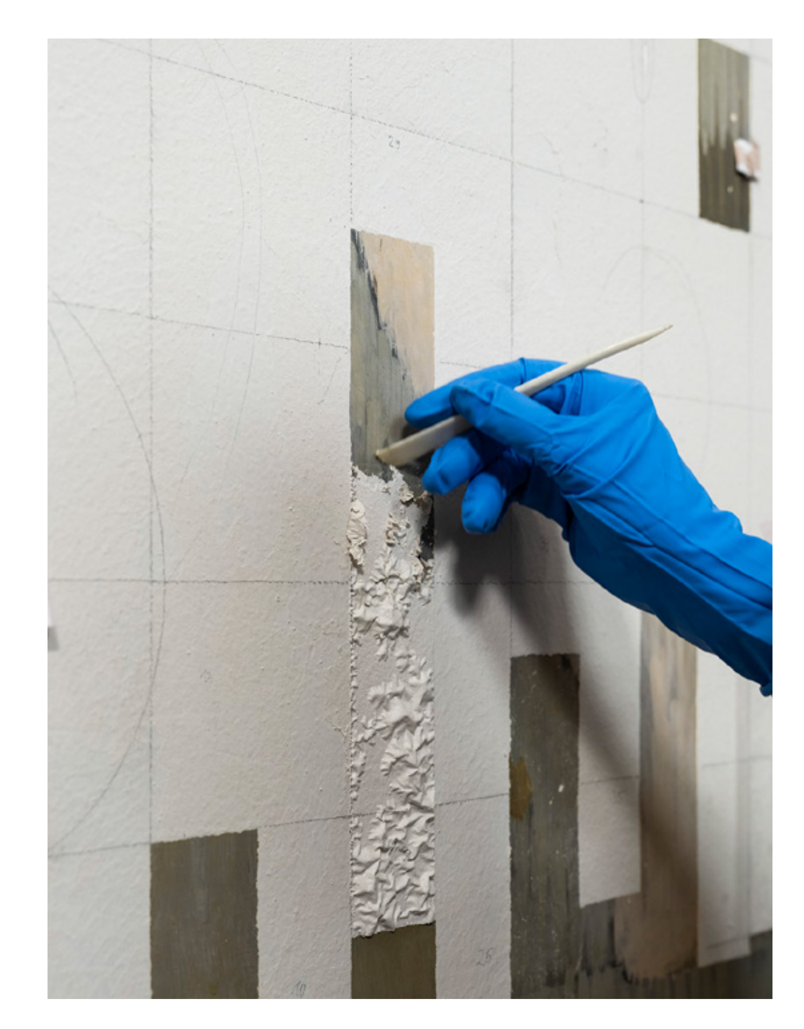

















BIO
PLUS 3





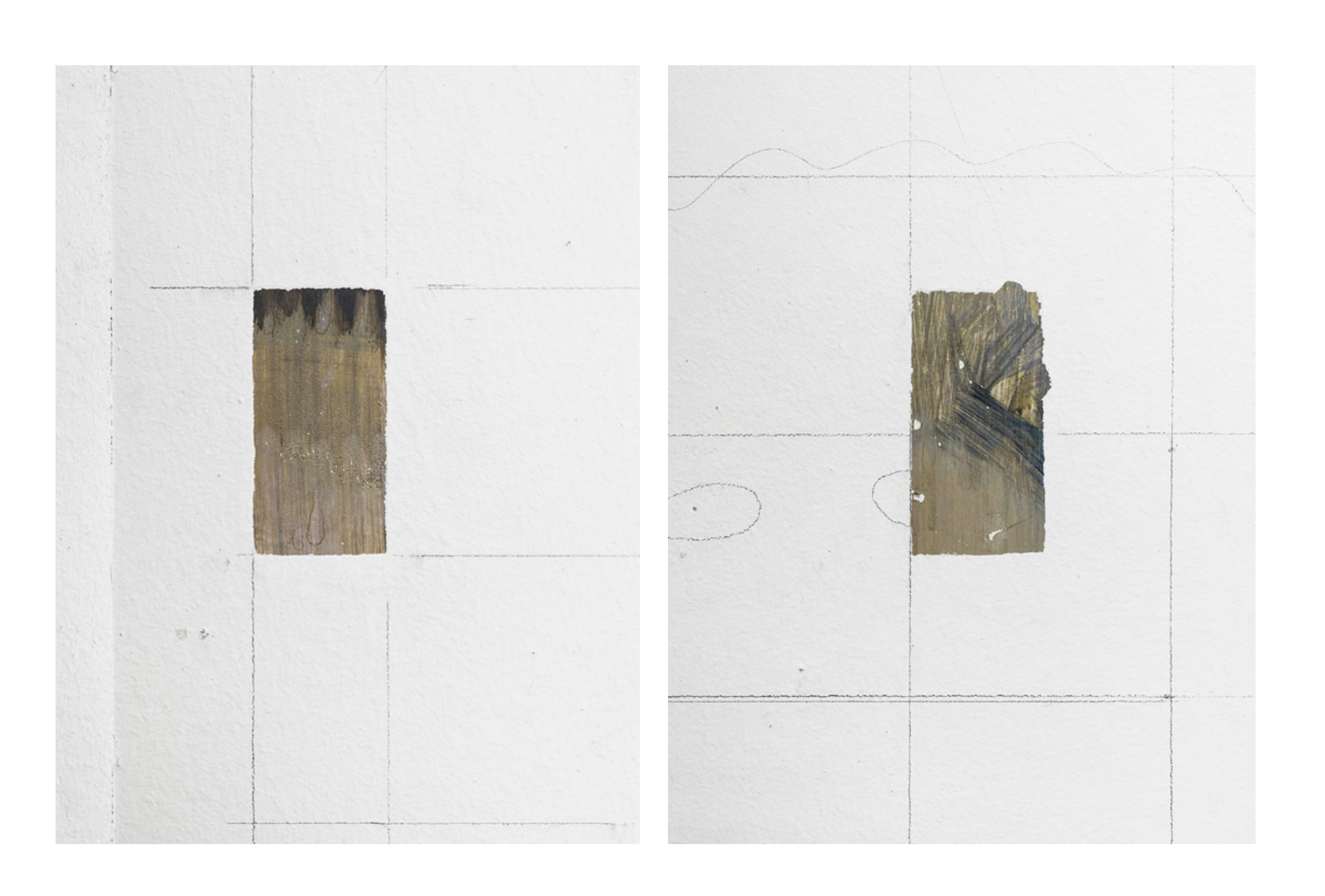




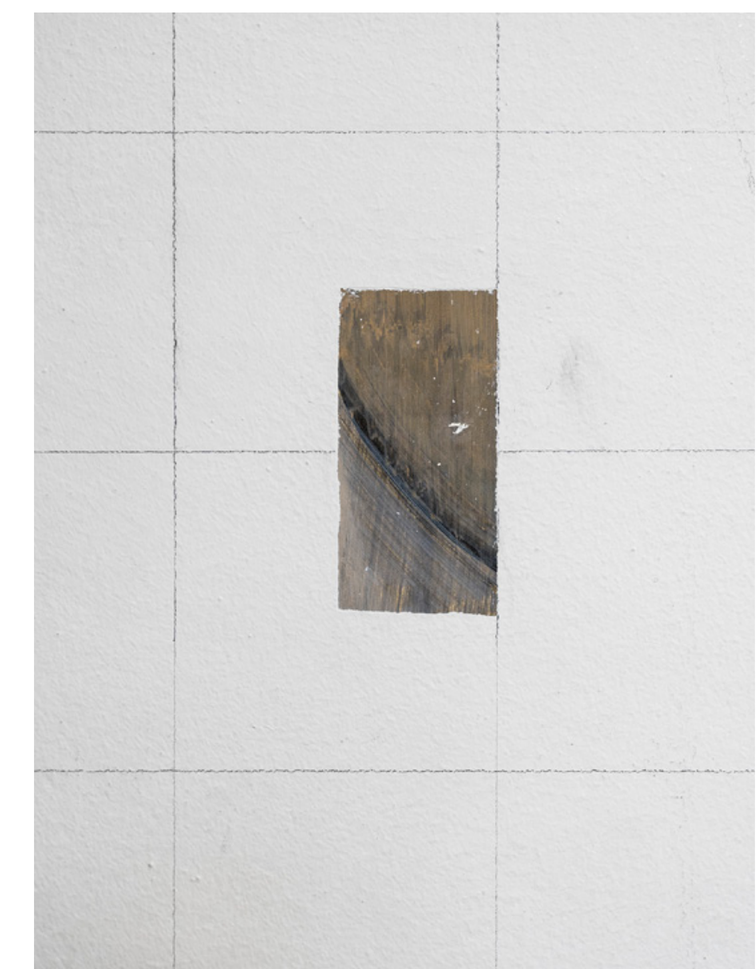


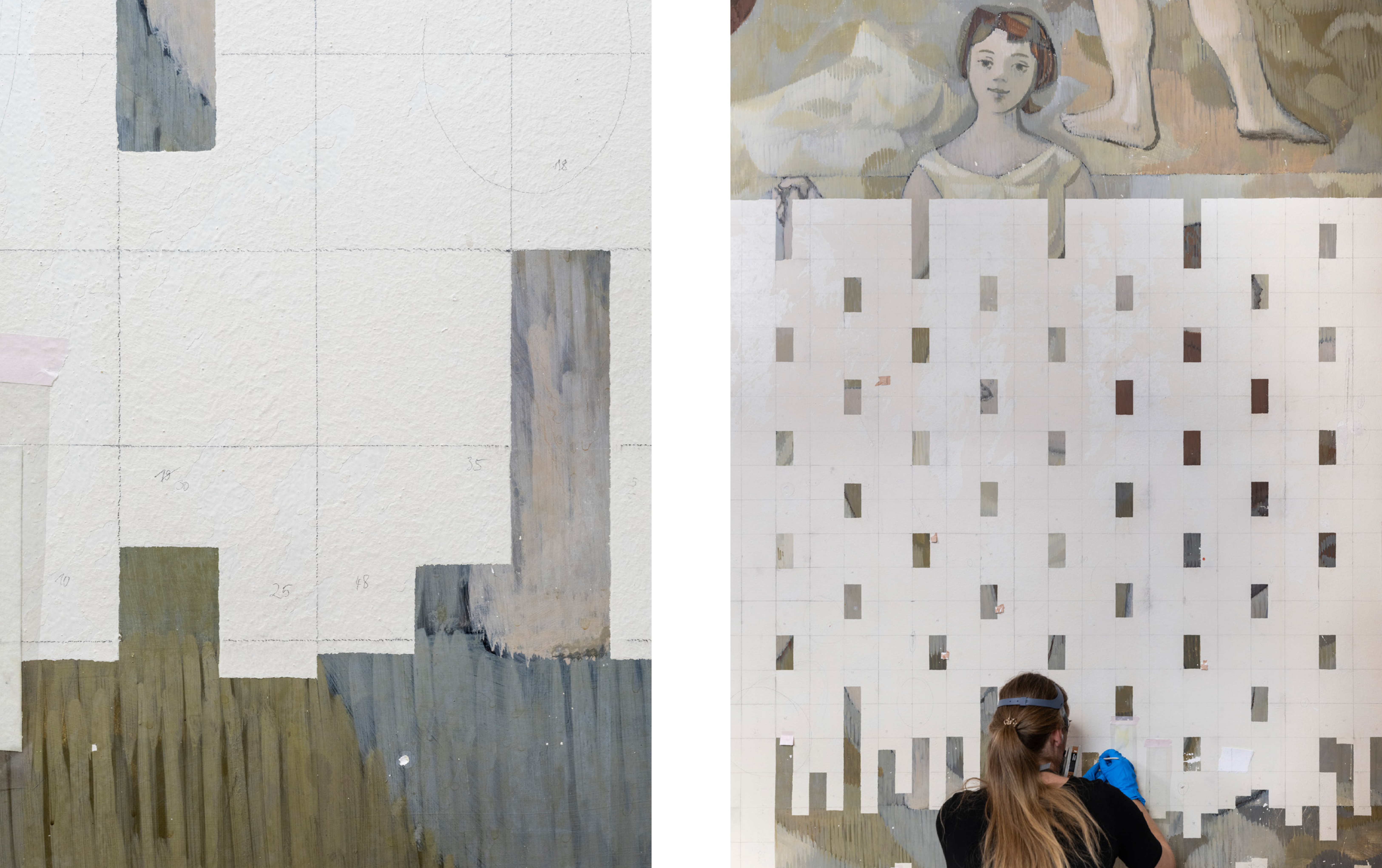



















2,32
2,38
2,35
HÖHE FREILEGUNG 1
251,5
FREILEGUNG 2
219
STAND
12.6.2024


58
00
52


Dräger



GERHARD RICHTER

BIOGRAFIE 1932 BIS 1961

Dietmar Elger

Gerhard Richter, mit vollem Namen Gerhard Frieder Rudolf Horst Richter, wird am 9. Februar 1932 in Dresden geboren. Seine Mutter Hildegard, geborene Schönfelder, ist gelernte Buchhändlerin und macht aufgrund ihres musischen Interesses ihren Sohn schon früh mit Autoren wie Friedrich Nietzsche und Johann Wolfgang von Goethe bekannt. Richters Vater Horst hat Mathematik studiert. Als er nach längerer Arbeitslosigkeit 1936 eine Anstellung als Lehrer findet, siedelt die Familie von Dresden nach Reichenau (heute Bogatynia, Polen) über. Hier wird am 8. November des Jahres Richters Schwester Gisela geboren. Am 27. April 1938 wird Gerd Richter, wie er sich bis Anfang der 1960er Jahre noch nennt, in die Volksschule in Reichenau eingeschult. Bereits 1939 erfolgt die Einberufung des Vaters zum Kriegsdienst. Zum 1. Juni 1943 zieht die Mutter mit den beiden Kindern nach Waltersdorf, wo sie eine Wohnung in der Ostsiedlung 345B beziehen. Als Richters Vater im August 1945 aus amerikanischer Kriegsgefangenschaft zurückkehrt erhält er aufgrund seiner Zwangsmitgliedschaft in der ehemaligen NSDAP keine Lehrbefugnis. Er ist deshalb zunächst als Hilfsarbeiter in der Holzindustrie tätig.

Ab August 1944 besucht Gerhard Richter die Oberschule in Zittau, und es entstehen erste künstlerische Arbeiten und Gedichte. Zu Weihnachten 1945 schenkt ihm seine Mutter eine Kassettenkamera. Eine seiner ersten Aufnahmen, eine Kuh, malt Richter 1965 in Öl auf Leinwand. Im April 1946 muss Richter die Oberschule aus finanziellen Gründen verlassen und wechselt kurzfristig zurück auf die Volksschule in Waltersdorf. Ab dem 9. September des Jahres besucht er dann in Zittau die Handelsschule. 16-jährig zieht Richter zu Hause aus und wohnt in einem Lehrlingsheim in Zittau. Am 24. Juli 1948 schließt er die Handelsschule mit der Mittleren Reife und der Gesamtnote »bestanden« ab.

Gerhard Richter beginnt sich jetzt intensiver mit Kunst zu beschäftigen. Er aquarelliert viel, experimentiert mit weiteren Techniken und sammelt die im Leipziger E. A. Seemann Verlag erscheinenden Kunstdrucke klassischer Meisterwerke. Vom

25. April bis zum 30. September 1949 arbeitet er als Gehilfe und Schriftenmaler in einem Werbe- und Anzeigenbüro in Zittau, bevor er am 1. Februar 1950 eine Ausbildung als Malsaal-Eleve am Zittauer Stadttheater beginnt: »Das machte mir Spaß und hatte schon etwas mit Kunst zu tun, wenn wir die großen Prospekte malten.«[1] Als er sich jedoch weigert, zusammen mit den Kollegen nach Ende der Spielzeit das Treppenhaus des Theaters zu streichen, wird er zum 15. Juli 1950 entlassen.

Richter bewirbt sich daraufhin für das Wintersemester 1950/51 an der Hochschule für Bildende Künste in Dresden, wird aber abgelehnt. Allerdings erhält er den Rat, zunächst in einem volkseigenen Betrieb zu arbeiten und sich von diesem an die Hochschule delegieren zu lassen. Mit entsprechender Absicht beginnt Richter am 2. Oktober 1950 bei der Deutschen Werbe- und Anzeigen-Gesellschaft (DEWAG) in Zittau als Betriebsmaler. In seinem auf den 31. Mai 1951 datierten zweiten Aufnahmeantrag für die Hochschule gibt Richter als Berufsziel »Maler« an mit dem Hauptfach »Dekorative Malerei« und »Gebrauchsgrafik« als Nebenfach. Gleichzeitig beendet er seine Tätigkeit bei der DEWAG und wird zum Wintersemester 1951/52 an der Dresdener Hochschule für Bildende Künste aufgenommen. In der obligatorischen medizinischen Untersuchung hat ihm der Amtsarzt bereits am 25. Mai seine Tauglichkeit bescheinigt: »Größe 170 cm, Gewicht 61 kg, kräftig, gut entwickelt. Gegen einen Besuch der Kunstakademie bestehen amtsärztlicherseits keine Bedenken.«[2] Die Monate bis zum Beginn des Studiums am 1. Oktober 1951 überbrückt er als Betriebsmaler im VEB-Kleiderstoffwerk, Zittau.

Als Studienbeihilfe erhält Richter zunächst eine monatliche Unterstützung in Höhe von 100 Mark. Noch während des ersten Semesters lernt er seine spätere Ehefrau Marianne Eufinger, genannt Ema, kennen, die in der Modeklasse der Hochschule studiert. Nach dem Grundstudium wechselt er zum Wintersemester 1953/54 in die neu etablierte Fachklasse für Wandmalerei, die von Professor Heinz Lohmar geleitet wird. Während seiner Zeit an der Hochschule pflegt Richter eine enge Freundschaft zu den Kommilitonen Wieland Förster, Helmut Heinze und Wilfried Wertz.

Professor Lohmar ist dem talentierten jungen Maler zugetan und unterstützt dessen Anträge auf Studienreisen in den Westen. So kann Richter zusammen mit Wilfried Wertz eine Reise durch die Bundesrepublik von Hamburg nach München unternehmen. Auch reist er 1955 nach Paris und besucht im selben Jahr die *Documenta 1* in Kassel.

Als Examensarbeit entsteht 1955 das Wandbild »Abendmahl« für die Mensa der Hochschule der Bildenden Künste, mit dem sich Richter für den zweisemestrigen Diplomstudiengang qualifiziert. Im Dezember 1955 erhält er als Aufgabe für seine Diplomarbeit das Thema »Lebensfreude« als Wandmalerei im Deutschen Hygiene-Museum Dresden. Der Aufsatz seiner theoretischen Prüfung lautet »Meine Auffassung über die Situation der modernen Kunst«. Richters Diplomarbeit wird mit der Gesamtnote »sehr gut« bewertet. Zum 31. Juli 1956 beendet er offiziell sein Studium.

In der September-Ausgabe 1956 der Zeitschrift *Farbe und Raum* kann der nunmehr diplomierte Wandmaler einen mehrseitigen Bericht über die Konzeption und Entstehung seines Bildes »Lebensfreude« veröffentlichen, den er wie folgt abschließt: »Zu beurteilen, inwieweit nun meine Arbeit gut, richtig oder falsch ist, muss Aufgabe des Beschauers bleiben, ich hoffe nur, dass man in meinem Beitrag die ernstgemeinte Bemühung sieht, fördernd mit an der Entwicklung einer modernen Wandmalerei und Raumgestaltung tätig zu sein.«[3]

1957 erhält Gerhard Richter als Stipendium die dreijährige Aspirantur, die aus einem eigenen Atelier an der Hochschule und einer monatlichen finanziellen Unterstützung in Höhe von 450 Mark im ersten und 460 Mark in den beiden folgenden Jahren besteht. In dieser Zeit unterstützt Richter mehrmals auch seinen ehemaligen Professor Heinz Lohmar bei dessen öffentlichen Aufträgen. Am 8. Juni 1957 findet die Trauung von Gerhard und Ema Richter im niedersächsischen Sanderbusch bei seinen Schwiegereltern statt, die im Vorjahr bereits die DDR verlassen haben. Die jungen Eheleute bewohnen die zweite Etage in dem ehemaligen Haus seiner Schwiegereltern in der Dresdener Wiener Straße 91.

Im Februar/März 1957 beteiligt Richter sich an der Ausstellung *Junge Künstler* und im November/Dezember an der *Kunst-Ausstellung Dresden 1957*. Auch vom 17. Juli bis 11. September 1960 zeigt er ein Gemälde in der Ausstellung *Junge Künstler*. Alle Ausstellungen finden im Albertinum der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden statt. In den Jahren nach seinem Studienabschluss kann Richter als freier Künstler mehrere Aufträge für Wandmalereien ausführen, darunter eine Komposition mit Märchenmotiven für einen Kindergarten, eine Sonnenuhr mit stilisiertem Grenzfluss für eine Schule in Görlitz sowie für das Haus der Bezirksregierung der SED in Dresden die Darstellung des Kampfes der Arbeiterklasse gegen ihre Unterdrücker. Am 20. April 1958 beteiligt Richter sich mit einem Leserbrief am Diskussionsforum der Wochenzeitschrift *Sonntag* zu dem Thema: »Hemmt der öffentliche Auftrag die schöpferische Freiheit?«[4]

Mit der Befürwortung Heinz Lohmars kann Richter auch weiterhin umfangreiche Studienreisen in den Westen unternehmen. So besucht er 1958 die Weltausstellung in Brüssel und 1959 auch die zweite *Documenta* in Kassel, die ihn ungeheuer beeindruckt und ihn in seiner Absicht bestärkt, die DDR zu verlassen: »Die Unverschämtheit! Von der war ich sehr fasziniert und sehr betroffen. Ich könnte fast sagen, dass diese Bilder der eigentliche Grund waren, die DDR zu verlassen.«[5]

Im Februar 1961 reist Richter für mehrere Wochen nach Moskau und Leningrad. Unmittelbar nach seiner Rückkehr Ende des Monats fährt ein Freund ihn und seine Frau Ema mit dem Auto von Dresden nach Ost-Berlin, wo sie die S-Bahn nach West-Berlin besteigen. Wenige Tage später werden sie in die Bundesrepublik ausgeflogen. In einem Brief vom 6. April 1961 an seinen Lehrer und Mentor Heinz Lohmar erklärt Gerhard Richter seinen Weggang aus der DDR wie folgt: »Wenn ich sage, dass mir die künstlerischen Bestrebungen, das ganze kulturelle Klima des Westens mehr bieten können, meiner Art zu sein und zu arbeiten besser und stimmiger entsprechen als das des Ostens, so will ich damit die Hauptursache angedeutet haben.«[6]

1 Gerhard Richter: in: Peter M. Bode: Immer anders, immer er selbst, in: *Art. Das Kunstmagazin*, Mai 1983, S. 60.
2 Amtsärztliche Notiz in Gerhard Richters Studentenakte der Hochschule für Bildende Künste, Dresden, unveröffentlicht.
3 Gerhard Richter: Über meine Arbeit im Deutschen Hygienemuseum Dresden, in: *Farbe und Raum*, Nr. 9, Berlin 1956, S. 10.
4 Gerhard Richter: Auseinandersetzungen halfen mir weiter, in: *Sonntag*, 20.4.1958, S. 12.
5 Interview mit Benjamin H. D. Buchloh 1986, in: Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist (Hrsg.): *Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007. Schriften, Interviews, Briefe*, Köln 2008, S. 165.
6 Gerhard Richters Brief an Heinz Lohmar vom 6. April 1961, in: Ebenda, S. 13.

DOI: https://doi.org/10.61064/978-3-86043-066-8-02

DAS WANDBILD »LEBENSFREUDE«

IM SPIEGEL DER EUROPÄISCHEN KUNSTGESCHICHTE

Kerstin Küster

Das Deutsche Hygiene-Museum wurde ab 1927 nach Plänen des Architekten Wilhelm Kreis am Rande der Dresdner Innenstadt in Sichtachse auf das Palais im Großen Garten errichtet und anlässlich der 2. Internationalen Hygiene-Ausstellung am 17. Mai 1930 feierlich eröffnet. Das im Zweiten Weltkrieg durch die Luftangriffe im Februar 1945 stark beschädigte Gebäude wurde ab 1946 aufgrund seiner architekturhistorischen und gesellschaftlichen Relevanz als Zentrum für Gesundheitserziehung des sozialistischen Volkes[1] wieder aufgebaut. Dabei wurden maßgebliche Veränderungen am Bau vorgenommen, wozu auch die künstlerische Ausgestaltung von zentralen Räumen zumeist durch Absolventen der Hochschule für Bildende Künste Dresden zählte. Der Stil jener repräsentativen Arbeiten hatte dem Sozialistischen Realismus zu folgen, einer positiv-abbildhaften, formal realistischen Darstellungsweise, in deren Zentrum der Bauer, Arbeiter und die Familie stand.[2]

Am Haupteingang des Museums führten Rudolf Sitte und Rudolf Lipowski 1955 vier Sgraffiti aus. Beratend stand ihnen Heinz Lohmar, Professor für Wandmalerei an der Dresdner Kunsthochschule, zur Seite. Ein Jahr später betreute er auch die praktische Diplomarbeit seines Schülers Gerhard Richter, der sich nach seinem Grundstudium 1953 bewusst für Lohmar und die gerade neu gegründete Klasse der Wandmalerei entschieden hatte.[3] Für Gerhard Richter war Heinz Lohmar nicht nur ein Lehrer, sondern auch sein größter Förderer.[4] Lohmar ließ ihn an öffentlichen Aufträgen mitarbeiten und ermöglichte ihm Reisen in die Bundesrepublik, z. B. zur ersten und zweiten *Documenta* in Kassel. Mit seiner Examensarbeit, einem Wandbild in der Mensa der Dresdner Kunsthochschule, konnte Richter 1955 seinem Lehrer erstmals sein Talent unter Beweis stellen. Das Bild wurde nach Richters Republikflucht Ende Februar 1961[5] zerstört. Es zeigte eine Tischgesellschaft, angelehnt an Leonardo da Vincis »Abendmahl«[6], das wohl bekannteste Wandbild der Kunstgeschichte. Jedoch wechselte Richter das religiöse Bildpersonal aus. Um seine Tafel, in deren Zentrum die »Mona Lisa«[7] thronte, versammelten sich berühmte Maler wie Leonardo da Vinci, Raffael, Pablo Picasso und Renato Guttoso.

Dieses Wandbild kann als Allegorie der Malerei gelesen werden. Zugleich gibt es wohl kein sinnfälligeres Bild für den Speisesaal einer Kunsthochschule und kein geeigneteres, um die Tradition zu zeigen, in der sich der angehende Wandmaler verortet wissen wollte.

Im Anschluss absolvierte Richter einen zweisemestrigen Diplomstudiengang, in dem er vornehmlich das Wandbild »Lebensfreude« im Deutschen Hygiene-Museum konzipierte und ausführte. Seine konkrete Aufgabe bestand darin, eine 15 Meter lange und 5 Meter hohe Wand in einem Durchgangsraum mit angrenzendem Treppenhaus zu gestalten. Dieser Bereich im Südflügel des Museums war der eigentlichen Ausstellung vorgelagert und sollte die Museumsbesucher:innen auf die belehrende Auseinandersetzung mit dem Körper und der Hygiene des Menschen als Grundlage einer glücklichen, gesunden und zukunftsorientieren Gesellschaft einstimmen.[8] Nach Absprache mit Heinz Lohmar, dem damaligen Museumsdirektor Dr. Walter Friedeberg sowie dem Architekten Alexander Künzer entschied Richter, dass seine Diplomarbeit nichts als den »ungezwungenen Ausdruck von Lebensfreude«[9] visualisieren und das Thema der Gesundheit auf eine einfache Art darstellen sollte, die nicht in Konkurrenz zum wissenschaftlichen Ansatz der Ausstellung des Museums selbst tritt.[10]

Zur Vorbereitung studierte der Künstler 1955 Wandbilder in mehreren deutschen Großstädten.[11] Dabei stellte er fest, dass eine Wandmalerei einen Rahmen und eine Gliederung durch die umgebende Architektur benötigt, wie es »zum Beispiel die Renaissance lehrt«.[12] Daraufhin verwarf Richter seine ersten Entwürfe und bezog den gesamten Vorraum in sein Bildkonzept ein. Er schuf einen Prolograum, der die Museumsbesucher:innen empfangen, in die Ausstellung einstimmen, aber auch zum Verweilen einladen konnte. Die Stirnwand mit dem Eingang zur Ausstellung strich er tomatenrot, die gegenüberliegende Wand grau und die Decke weiß. Damit gelang es Richter, alle Flächen voneinander abzugrenzen und zugleich das Tageslicht, welches durch das große Rundfenster des Treppenhauses eintrat, über die weiße Decke auf die eigentliche Bildfläche abzuleiten. Diese füllte er »restlos in hellocker, grün bis grauen und zuweilen rotbraunen Tönen mit figürlichen und pflanzlichen Motiven.«[13] Bemerkenswert ist, dass Gerhard Richter sein Wandbild wie eine Tapisserie anlegte. Er übernahm die gedeckte Farbigkeit, deutete mit der vertikalen Schraffur der obersten Malschicht die Fäden eines Teppichs an und ließ eine Bordüre um die Gesamtkomposition verlaufen. Die großen Flächen strukturierte Richter mit Landschaftsmotiven, die er in Abgrenzung zu den stilisiert realistischen Menschendarstellungen in geometrische Formen auflöste. Mittels unterschiedlich

großer Baumgruppen entstand ein Tiefenraum, der sich, ausgehend vom Gewässer am Horizont sowie Pflanzen und Tieren im Vordergrund, intensivierte. Damit inszenierte Richter eine Ideallandschaft, welche die meisten Betrachtenden womöglich an einen sonntäglichen Ausflug erinnerte. Kunsthistorisch Interessierte hingegen mögen Richters Anspielung auf die bildnerischen Darstellungen vom Paradiesgarten und dem mythologischen Arkadien erkannt haben. In der Kunst der Frühen Neuzeit erlebten diese Bildthemen Konjunktur und beschworen das sogenannte Goldene Zeitalter herauf, in dem die Menschen glücklich und im Einklang mit der Natur leben und sich nur den angenehmen Dingen des Lebens, wie der Liebe, Dichtung und Musik, hingeben können. In diese Idylle verlegt Richter 1956 auch seine Komposition, wobei er auf die in der Bildtradition oft einhergehende Nacktheit der Figuren verzichtete.

Das vertraut tuschelnde Paar im linken Teil des Wandbildes zeigt die junge Liebe. Mit der vor ihnen pickenden Schar Hühner sowie dem rechts zwischen zwei Bäumen grasenden Rotwild greift Richter das in der Malerei und der Druckgrafik ab der Renaissance beliebte Bildtopos von Adam und Eva im Paradies auf. Im Zentrum des Bildes positioniert er drei Badende am Ufer eines Sees. Dominiert wird die Szene von der im leichten Kontrapost stehenden jungen Frau im Badeanzug, die gerade aus dem Wasser gestiegen ist und der von einem Begleiter in den Bademantel



Abb. 1: Sandro Botticelli: *La nascita di Venere,* ca. 1484, Tempera auf Leinwand, 172,5 x 278,5 cm, Uffizien, Florenz



Abb. 2: Henri Matisse: *Tanz I,* 1909, Öl auf Leinwand, 259,7 x 390,1 cm, Museum of Modern Art, New York, Gift of Nelson A. Rockefeller in honor of Alfred H. Barr, Jr.

geholfen wird. Formalästhetisch bezieht sich Richter mit dieser Figur deutlich auf Sandro Botticellis »Geburt der Venus«[14] (Abb. 1) und damit auf ein Meisterwerk der italienischen Renaissance.[15] Rechts neben seiner »Venus« platzierte Richter einen männlichen Rückenakt. Die detaillierte Wiedergabe der Muskulatur ist ein Indiz für die fundierte Ausbildung[16] des Malers an der Dresdner Akademie, denn die »handwerkliche Seite entwickelte das Gefühl für die Werkstoffe, und das Training des Zeichnens und Malens nach der Natur waren unschätzbar für die Entwicklung des Sehens.«[17] Dazu zählte auch die Praxis des Aktzeichnens, auf die Richters Männerakt zurückgeführt werden könnte. Unterhalb der Badeszene fügte der Künstler einen Reigen von vier Personen ein, dessen tänzerischer Schwung den Blick der Betrachtenden von der Tür kommend zurück ins Zentrum des Bildes führt und zugleich an die beiden Gemälde »Tanz«[18] (Abb. 2) von Henri Matisse und dessen mit Richters Wandbild namensgleichen Gemälde »Le Bonheur de Vivre«[19] erinnerte.

Matisse gehörte zu den Künstlern, deren Werke in der DDR als formalistisch-abstrakt verurteilt worden sind und deren Kunstkataloge in der Bibliothek nicht ausgeliehen werden durften. Das hinderte Richter nicht daran, darauf Bezug zu nehmen, denn »wenn man Bücher nicht entleihen darf, studiert man sie eben inten-

siver im Lesesaal, und was ganz verboten ist, reizt umso mehr«.[20] Wäre die Szene bei der Abnahme der Prüfungsleistung kritisiert worden, hätte Richter auf die Tradition des Motivs verweisen können, denn bereits in Lucas Cranach des Älteren Tafelbild »Goldenes Zeitalter«[21] aus dem Jahr 1530 findet sich das lebensbejahende Tanzmotiv wieder.

Die in Richters Wandbild links unten im Gras sitzende Gruppe von drei Jugendlichen schließt den Kreis der Lebensfreuden ab. Augenscheinlich entwendet Richter die Personenkonstellation aus Édouard Manets »Frühstück im Grünen«[22] (Abb. 3). Manets Gemälde wurde ob der Freizügigkeit 1863 des Pariser Salons verwiesen. Der öffentliche Diskurs um das Bild machte es legendär und zu einer Inkunabel der modernen Malerei. Dabei ist die Figurengruppe keine Erfindung des französischen Malers, wie er seinerzeit zur Verteidigung des Werkes vorbrachte, sondern ging auf das »Ländliche Konzert«[23] von Giorgione und Tizian zurück, die sich wiederum auf Raffaels »Urteil des Paris«[24] (Abb. 4) bezogen hatten. Raffaels heute verlorene Bildfindung wurde über den Kupferstich Marcantonio Raimondis überliefert. Sicher



Abb. 3: Édouard Manet, *Le Déjeuner sur l'Herbe,* 1863, Öl auf Leinwand, 208 x 264,5 cm, Musée d'Orsay, Paris, Donation Etienne Moreau-Nélaton, 1906



Abb. 4: Marcantonio Raimondi: *Das Urteil des Paris,* Kupferstich, 294 x 439 mm, SKD Kupferstich-Kabinett Dresden A 89145 Passavant 137, Bartsch 2451

ist, dass Gerhard Richter mit dem Werk Manets und dessen Geschichte vertraut gewesen ist und demnach um den Kupferstich Raimondis als eigentliche Bildquelle wissen konnte.[25] In diesem Fall erweist sich der männliche Rückenakt im Wandbild »Lebensfreude« als Pendant zur weiblichen Hauptfigur in Raimondis Kupferstich.

Aus dem Kreis der Lebensfreuden verlegte Richter eine Familienszene auf die rechte Wandseite oberhalb der Tür. Das vertraute Miteinander der Eltern sowie die segnende Handbewegung des im Schoß der Mutter sitzenden Kindes erinnert an Darstellungen der Heiligen Familie. Doch Gerhard Richter überführte die Szene durch den Traktor und die Fabrikschlote im Hintergrund in die Gegenwart. Das Wohl dieser Familie liegt nicht mehr im Glauben an Gott, sondern wird durch ihr Mitwirken im sozialistischen Arbeiter- und Bauernstaat gesichert.[26] Mit den Tauben um Mutter und Kind referierte Richter nicht mehr auf die christliche Bildidee des Heiligen Geistes; vielmehr nahm er Bezug auf Pablo Picasso und seine 1949 skizzierte Friedenstaube, für die der spanische Künstler 1955 den Weltfriedenspreis erhielt.
Gerhard Richters Wandbild »Lebensfreude« kann als produktiver Beitrag des Künstlers zum Aufbau einer sozialistischen Gesellschaft und zur Erziehung des Volkes

durch die Darbietung politischer Inhalte in einer ästhetisch ansprechenden und leicht verständlichen Bildsprache in einem öffentlichen Raum verstanden werden. Darüber hinaus deutete der Künstler mit seinem überzeugenden Sommeridyll nicht nur die Hoffnung auf eine glückliche und friedliche Zukunft an, sondern beschwor ein neues Goldenes Zeitalter herauf. Wobei er stets darauf achtete, motivisch sowie inhaltlich den Vorgaben des Sozialistischen Realismus zu entsprechen. Für die kunsthistorisch versierten Betrachter:innen eröffnete das Wandbild einen Bilderkosmos, der weit in die europäische Kunstgeschichte zurückreichte. Folgerichtig gelang Gerhard Richter mit seiner Diplomarbeit ein Bravourstück, das mit Bestnote bewertet wurde und ihm Folgeaufträge einbrachte. Interessanterweise wurde die Wandmalerei nach Richters Republikflucht 1961 nicht sofort zerstört, sondern erst 1979 übermalt. Als ein vom Museum und dem Landesamt für Denkmalpflege beauftragter Restaurator im Deutschen Hygiene-Museum 1994 hinter der weißen Wand auf das Bild »Lebensfreude« stießen, wurde die Freilegung des Werks erstmals in Erwägung gezogen. Doch lehnte Richter dies ab: »Ist doch Blödsinn, die Friede-Freude-Eierkuchen-Idylle wie eine Reliquie zu behandeln.«[27] Zwanzig Jahre später willigte der Künstler auf erneute Anfrage des Museums in eine partielle Freilegung seines studentischen Werkes ein. Der Forschung erlaubt das behutsam freigelegte Fragment nun einen Blick auf die frühe künstlerische Praxis des Wandmalers Gerhard Richter sowie auf das Talent, an das sich der Maler Paul Michaelis, der seit 1955 an der Kunsthochschule in Dresden lehrte, 1986 noch lebhaft erinnerte: »Richter war ein hübscher Bursche, intelligent, flink und begabt.«[28]

1 Ständige Kommission für medizinische Wissenschaft und Gesundheitswesen beim Politbüro des ZK der SED (Hrsg.): *Gesundheit, Leistungsfähigkeit, Lebensfreude. Perspektivplan zur Entwicklung der medizinischen Wissenschaft und des Gesundheitswesens in der DDR (Entwurf)*, Berlin 1959, S. 13.
2 Martin Damus: *Malerei der DDR. Funktionen der bildenden Kunst im Realen Sozialismus*, Hamburg 1991, S. 123–147.
3 Dietmar Elger: *Gerhard Richter. Maler*, Köln 2018, S. 21.
4 Gerhard Richters Brief an Heinz Lohmar vom 6. April 1961, in: Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist (Hrsg.): *Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007. Schriften, Interviews, Briefe*, Köln 2008, S. 13.
5 Ebenda.
6 Leonardo da Vinci, *L'Ultima Cena*, um 1496, Sekkomalerei, 460 x 880 cm, Refektorium, Dominikanerkloster Santa Maria delle Grazie, Mailand.
7 Leonardo da Vinci, *Mona Lisa*, um 1513, Öl auf Holz, 77 x 53 cm, Musée du Louvre. Paris.
8 Gerd Richter: Über meine Arbeit im Deutschen Hygienemuseum Dresden, in: *Farbe und Raum*, Nr. 9, Berlin 1956, S. 10
9 Ebenda.
10 Ebenda., S. 7.
11 Ebenda. Richter benennt die Städte und Wandbilder leider nicht.
12 Ebenda.
13 Ebenda.
14 Sandro Botticelli: *Die Geburt der Venus*, ca. 1485, Tempera auf Leinwand, 172 x 278,5 cm, Uffizien, Florenz.
15 Darryn Ansted: The Artwork of Gerhard Richter. Painting, critical theory and cultural transformation, New York 2017, S. 19.
16 Gerhard Richter, in: Peter Sager: Mit der Farbe denken, in: *ZEITmagazin*, 28.11.1986, S. 33.
17 Gerhard Richter im Gespräch mit Jeanne Anne Nugent, in: Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist (Hrsg.): *Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007. Schriften, Interviews, Briefe*, Köln 2008, S. 522.
18 Henri Matisse: *Tanz I,* 1909, Öl auf Leinwand, 259,7 x 390,1 cm, Museum of Modern Art, New York; Henri Matisse: Tanz II, 1909/10, Öl auf Leinwand, 260 x 391 cm, Sammlung S. I. Schtschukin, Eremitage, St. Petersburg.
19 Henri Matisse: *Le Bonheur de Vivre*, 1905/06, Öl auf Leinwand, 176,5 x 240,7 cm, Barnes Foundation, Philadelphia.
20 Gerhard Richter im Gespräch mit Jeanne Anne Nugent, in: Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist (Hrsg.): *Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007. Schriften, Interviews, Briefe*, Köln 2008, S. 522.
21 Lukas Cranach d. Ä., *Das Goldene Zeitalter*, um 1530, Holztafel, 73,5 x 105,3 cm, Alte Pinakothek, München.
22 Édouard Manet, *Le Déjeuner sur l'Herbe*, 1863, Öl auf Leinwand, 208 x 264,5 cm, Musée d'Orsay, Paris.
23 Giorgione und Tizian, *Ländliches Konzert*, ca. 1510, Öl auf Leinwand, 110 x 138 cm, Louvre, Paris.
24 Marcantonio Raimondi, *Das Urteil des Paris (nach Raffael)*, 1515/16, Kupferstich, 292 x 435 mm (Blatt).
25 Dass im Studium die klassische Kunst der italienischen Meister unterrichtet wurde, konnte Helmut Heinze, der Studienfreund Gerhard Richters an der Hochschule für Bildende Künste, im Gespräch mit der Autorin am 5. Dezember 2024 bestätigen.
26 Otto Grotewohl: *Die Rolle der Arbeiter- und Bauernmacht in der Deutschen Demokratischen Republik,* Berlin 1956.
27 Gerhard Richter in der Dresdner Morgenpost, zitiert nach: Monika Flacke: Vorwort, in: Werner Schmidt (Hrsg.): Ausgebürgert. *Künstler aus der DDR und aus dem Sowjetischen Sektor Berlins 1949–1989*, Ausstellungskatalog Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Berlin 1995. S. 7.
28 Paul Michaelis, in: Peter Sager: Mit der Farbe denken, in: *ZEITmagazin*, 28.22.1986, S. 33.

Bildrechte

DOI: https://doi.org/10.61064/978-3-86043-066-8-03

KÜNSTLERISCHE SPIELRÄUME IN DEN 1950ER JAHREN DER DDR

GERHARD RICHTERS WANDBILD »LEBENSFREUDE«

Sandra Mühlenberend

Seit geraumer Zeit rückt die baugebundene Kunst der DDR ins Zentrum der Forschung und dringt erneut ins öffentliche Bewusstsein durch Freilegungen respektive Restaurierung und Konservierung sowie Ausstellungen und Besprechungen in diversen Medien.[1] Sie galt nach 1989 lange als verpönt; ästhetische Qualität und freies Kunstschaffen wurden ihr abgesprochen.[2] Sie trug den Stempel »minderwertig«. Angesichts der Verehrung von Kunstwerken der Vormoderne, die oft im Auftrag entstanden sind, irritierte diese jahrzehntelange Ignoranz.
Die Nichtbeachtung trug dazu bei, dass zahlreiche Auftragsarbeiten – im öffentlichen und institutionellen Raum sowie mobile Arbeiten – beschädigt und zerstört worden sind.[3] Dies bedeutet, dass ihre Gesamtbetrachtung nur eingeschränkt möglich ist, dass nur ein »Restbestand« künstlerische Handschriften, Raum- und Themenlösungen, ästhetisches Verständnis, Zeitgeist sowie gesellschaftliche Befindlichkeiten – alles Beispiele bzw. Aspekte, die bezüglich historischer Kunstwerke üblicherweise untersucht und vermittelt werden – erlebbar macht. Wie ist in diesem Kontext der Umgang mit Gerhard Richters Wandbild »Lebensfreude« im DHMD zu bewerten? Es verdeutlicht, wie stark die Wahrnehmung von Kunst durch externe Faktoren wie Künstlerstatus und zeitgeschichtliche Narrative beeinflusst wird.
Das Wandbild wurde bekanntlich in der Zeit der DDR übermalt, was seiner Rezeption ein Ende setzte. Erst mit der Neuaufstellung des Museums Anfang der 1990er Jahre formierte sich ein außerordentliches Interesse am Bild und die Überlegung, es im Rahmen der von Sigrid Walther kuratierten Sonderausstellung »Körperbilder – Menschenbilder« wieder freizulegen.[4] Gerhard Richter selbst stimmte der Freilegung damals nicht zu. Die Zeit schien wohl noch nicht reif für eine Auseinandersetzung – vor dem Hintergrund der ideologisch geprägten Rezeption der DDR-Kunst durch Kolleg:innen und die Öffentlichkeit. Dabei hätte Richters Bekanntheit womöglich eine frühzeitige intensivere Auseinandersetzung mit dem Wandbild »Lebensfreude« und der Kunst der DDR im öffentlichen Raum angestoßen. Spekulativ bleibt, ob das Bild damit nicht sogar als Katalysator für die Bewahrung ähnlicher Werke hätte dienen können.

Diese Überlegungen erscheinen plausibel, insbesondere wenn man bedenkt, dass die Diskussionen der 1990er Jahre oft ohne ausreichende Anschaulichkeit, historisches Wissen und Kenntnis der Hintergründe geführt wurden. Selbst die 1995 erschienene Monografie »Wände der Verheißung. Zur Geschichte der architekturbezogenen Kunst in der DDR« von Peter Guth konnte dies nicht ändern. In dieser Arbeit finden sich jedoch erste Forschungshinweise, als Guth Richters Wandbild zwischen »Tauwetter und Frost« verortet. Seine Argumentation orientierte sich an der politischen und kulturellen Ereignisgeschichte.[5]
Auftragskunst in der DDR entstand vor allem mit dem Ziel, die Werte des Sozialismus und der Bevölkerung eine klare Botschaft zu vermitteln: Gemeinschaft, Fortschritt, Optimismus. Das Prinzip »Kunst fürs Volk« stand im Vordergrund und wurde von den Kulturfunktionären streng überwacht. Künstler:innen, die staatliche Aufträge erhielten, sollten in ihren Werken vor allem den »Helden der Arbeit« huldigen, die Rolle der Frau im Aufbau des Sozialismus betonen oder den Fortschritt in Landwirtschaft und Industrie idealisieren. Der Sozialistische Realismus war hierbei die bevorzugte Kunstrichtung, die ihren Ursprung in der Sowjetunion hatte, wo sie 1932 vom Zentralkomitee der KPdSU (Kommunistische Partei der Sowjetunion) als Richtlinie für die Kunstproduktion beschlossen und zwei Jahre später von Maxim Gorki definiert wurde.[6] Nach 1945 wurde sie in die Sowjetische Besatzungszone (SBZ) eingebracht[7] und 1946 von Anton Ackermann als »[u]nsere kulturpolitische Sendung« auf der »Ersten Zentralen Kulturtagung der KPD« vermittelt: »Unser Ideal sehen wir in einer Kunst, die ihrem Inhalt nach sozialistisch, ihrer Form nach realistisch ist. […] In der SU macht diese neue Kunstrichtung eine äußerst verheißungsvolle Entwicklung durch, und wir wünschten, daß unsere deutschen Künstler recht bald die Möglichkeit haben, sich mit ihr näher bekannt zu machen.«[8]

Der Sozialistische Realismus wurde 1950, nach dem 3. Parteitag der SED, als verbindliche Richtung für die bildenden Künste festgelegt. Kennzeichnend war der Anspruch auf eine formale Realistik, die auf Abstraktion und Ästhetisierung verzichtete. Der Stil orientierte sich an der Tradition französischer und deutscher Kunst der bürgerlichen Revolutionen, die als höchste Form der realistischen Kunstentwicklung betrachtet wurde. Im Mittelpunkt stand der kritische Realismus, der den sozialen Kampf und die Hoffnung auf eine gerechte Zukunft thematisierte. Diese Zukunft sollte durch Darstellung von Helden und die »getreue Wiedergabe typischer Charaktere unter typischen Umständen«[9] vermittelt werden.
Künstlerische Werke, die diesen Vorgaben nicht entsprachen, galten als dekadent und politisch unerwünscht. Abstraktion wurde von der SED als Formalismus bezeichnet, ein weitreichender Begriff für nicht gegenständliche Kunst. Damit wurde das

Erbe des Bauhauses, das u. a. auf Form- und Farbtheorien basierte, ausgeblendet und gegenständliche Figuren ins Zentrum gesetzt. Und die Rolle der Künstler:innen war klar definiert: Sie mussten dem System dienen. Widerstand blieb nicht aus und gipfelte in der sogenannten Formalismusdebatte, die nicht auf Augenhöhe, sondern als Machtdemonstration der Partei geführt und entschieden worden ist.[10]
Hierfür sprechen zahlreiche Kunstwerke, ganz besonders jene im öffentlichen Raum bzw. in staatlichen Institutionen, wie beispielsweise »Aufbau der Republik« von Max Lingner in der Pfeilervorhalle des Hauses der Ministerien (heute Detlev-Rohwedder-Haus) in Berlin. Es bindet alle parteilichen Vorgaben: Das Land wird beim Aufbau und der Demonstration des Sozialismus gezeigt, agierende Figuren und Figurengruppen sind als Pionier:innen, FDJler:innen, Arbeiter:innen und Polizist:innen, Funktionäre und Ingenieur:innen gekennzeichnet, Landwirtschafts-, Industrie-, Bau- und Planungsmotive flankieren das Geschehen. Alles sollte erkennbar, lesbar und verständlich sein. Das Anliegen war, Tatkraft und Lebensfreude im Sozialismus zu zeigen – monumentalisiert. Laut dem Künstler waren er sowie die Auftraggeber nicht recht zufrieden mit dem Werk – die Wucht des Bildes wirkte wie ein Befehl.[11]
Drei Jahre später widmete sich Richter der »Lebensfreude« im Sozialismus. Dabei konzentrierte er sich besonders auf eine Szene aus dem Gesamtprogramm, wie es der Künstler Max Lingner vorgelegt hatte: Familie als eine Lebensfreude der DDR. Als Auftragsarbeit steht sie exemplarisch für den Versuch der DDR-Führung, alle Lebensbereiche im Sinne des sozialistischen Gesellschaftskonzepts zu gestalten und hier erzieherisch und belehrend zu wirken. Das DHMD spielte dabei eine nicht zu unterschätzende Rolle; es hatte als Zentralinstitut für medizinische Aufklärung u. a. den Auftrag, mit unterschiedlichen Mitteln und Methoden die Bevölkerung über den Umgang mit Krankheiten und über eine gesunde Lebensweise aufzuklären, sie zu bilden und zu unterrichten. Hierzu gehörten auch Ausstellungen, die einen erzieherischen Ansatz verfolgten. Das Thema, das Richter für sein Wandbild wählte, wird nicht frei gewesen sein, steht es doch im Zusammenhang mit den Präsentationen anlässlich der 750-Jahr-Feier der Stadt Dresden, an der sich das DHMD durch öffentlichkeitswirksame Ausstellungen in neu gestalteten Räumen beteiligte. Fokus waren neben »Geheimnisse des Lebens« und »Körperbau und -funktion« die Themen »Die Frau« und »Die Gläserne Frau«.[12]
Im Jahr 1956 befand sich die Kunstproduktion in der DDR in einer Phase voller Spannungen. Einerseits war sie noch stark durch die staatlichen Vorgaben des Sozialistischen Realismus geprägt, andererseits führten die politischen Veränderungen nach Stalins Tod (1953) und die beginnende Entstalinisierung in der Sowjetunion zu vorsichtigen Lockerungen. Dieser Zwiespalt spiegelte sich auch in der Auftragskunst wider. Zwar war die ideologische Kontrolle 1956 weiterhin

fest etabliert, doch in einigen Werken zeigte sich ein gewisser Freiraum. Manche Künstler:innen begannen, in ihren Auftragsarbeiten mit Farben, Formen und Techniken zu experimentieren; einige versuchten, die strengen Vorgaben inhaltlich zu unterlaufen. So war Auftragskunst in der DDR immer ein Balanceakt zwischen staatlicher Propaganda und dem künstlerischen Drang nach Eigenständigkeit.[13]
Richters Wandbild lässt den propagierten Hintergrund erkennen: Kunst sollte den Aufbau des Sozialismus unterstützen und gesellschaftliche Werte vermitteln.[14] Im Speziellen zeigt es die traditionelle Begegnung von Mann und Frau im Privaten bis hin zur Gründung einer Familie als Grundlage für den Aufbau einer Gesellschaft. Richter jedoch brachte eigene künstlerische Eigenheiten in dieses Werk ein. Er benutzte poetische Ideen, Metaphern, anspruchsvolle Maltechniken, Bildzitate und Humor. Letzteres ist in der Auftragskunst der DDR der 1950er Jahre selten zu finden.
Indem Richter prominent und überhöht in die Mitte des Bildes – in die idealisierte Erzählung von der ersten Begegnung eines Liebespaares rechts im Bild bis zu ihrer Gründung als Familie mit Kind im linken Teil des Bildes – eine modifizierte Atelierszene in eine vermeintliche Strandszene übersetzt, spielt er mit Sehgewohnheiten und Chiffren. Richter überformt ikonisch christliche Motive der Kunst, sei es die Paradieserzählung von Adam und Eva oder Maria mit dem Christuskind auf dem Schoß sitzend, und zitiert berühmte Gemäldeszenen.[15] Und dort, wo beispielsweise in der Mitteltafel eines barocken Altarbildes die Apotheose eines oder einer Heiligen platziert ist, wählt er mit einer verschlüsselten Strandszene den Ort, wo figürliche Kunst entsteht und künstlerische Menschenbilder geschaffen werden: das Atelier, wo skizziert und geformt wird. Zu sehen sind eine junge Frau im Badeanzug, frontal platziert, und ein junger Mann in Rückenansicht. Das Augenmerk liegt auf den Posen, die an akademische Haltungen beim Aktzeichnen erinnern. Vorgebildeten Betrachter:innen bleibt die Figur, die der jungen Frau das Handtuch reicht, nicht verborgen: ein junger Mann in einem Kittel, dessen Erscheinung und Geste ihn als den Schöpfer ausweist. Diese humorvolle Umsetzung des klassischen Atelierthemas, das bevorzugt im 19. Jahrhundert wiedergegeben wurde, bindet einerseits den inhaltlichen Auftrag, andererseits könnte sich Richter selbst, wie hier vorgeschlagen, als Künstler im Prozess raffiniert hervorgehoben haben. Ihn flankieren weder Ingenieure noch Funktionäre, noch zeigt das Bild ihn im kollektiven Aufbau. Er lüftet sein Werk. Oder er dient sich an. Dass zwei Interpretationen möglich sind, unterscheidet das Bild von Lingners Arbeit in Berlin. Zwar ist die Familienpolitik der DDR und ihre Repräsentation in der Kunst ein zentraler Schlüssel zum Verständnis des Werks, das einerseits das Ideal von Familie und sozialistischer Lebensfreude thematisiert; andererseits jedoch durchbricht es durch seine ästhetische

und symbolische Komplexität die engen Vorgaben des Sozialistischen Realismus.
Die erzählerische Note, die Richter über fünf Einzelszenen entwickelte, liegt auf einem Malhintergrund, der sich aus dezenten geometrischen Figuren zusammensetzt. Hier ist ein Raster erkennbar, das an textile Faltungen erinnert, wie überhaupt das ganze Bild Ähnlichkeiten mit einem Wandteppich aufweist.[16] Es ist nicht abwegig und eigentlich auch anzunehmen, dass Richter jene große und nachhaltige Ausstellung »Moderne französische Wandteppiche« im Pergamonmuseum 1955 in Berlin besucht hat. Sie war spektakulär und inspirierte nachweislich noch über Jahrzehnte hinweg Künstler:innen der DDR.[17] Die Verbindung von gewebten abstrakten und gegenständlichen Motiven, von Form und Farbe, die Größe der Gobelins, ihre Wirkung an der Wand und im Raum konnte nicht nur Textilkünstler:innen inspirieren, sondern auch jene, die sich der Wandmalerei widmeten und auf der Suche waren, Auftrag, Wand, Motive und Ästhetik in ein Bild zu übersetzen. Das Zitieren textiler Materialität vermochte den Abstraktionsgedanken an den figürlichen Vorgaben vorbei ins Bild mit einzuspeisen.
Richter ist dies auf originelle Weise gelungen, in einem kleinen Zeitfenster, wo »Tauwetter« herrschte, wie es Guth formuliert hat. Schon drei Jahre später gibt es mit dem Bitterfelder Weg eine neue staatliche und letztlich weitere einschränkende Vorgabe: Die kulturelle und künstlerische »Selbsttätigkeit« der »Arbeiterklasse« innerhalb betrieblicher Kulturpläne sollte aktiviert und das Interesse der Künstler gezielt auf die Gestaltung von Gegenwartsproblemen, vor allem denen der Arbeitswelt, gelenkt werden.[18] 1961 verließ Richter die DDR, kurz vor der endgültigen Einschränkung. Geblieben ist sein Wandbild, das heute den Diskurs über die Wechselwirkungen von Kunst, Ideologie und individueller Freiheit in einer Gesellschaft, die auf kollektive Werte setzte, jedoch oft individuelle Ausdrucksformen unterdrückte, zu bereichern vermag. Es zeigt, dass die Auftragskunst der DDR mehr sein kann als bloße Propaganda: Sie ist ein vielschichtiges kulturelles Zeugnis, das die sozialen, politischen und ästhetischen Spannungen einer Epoche dokumentieren kann.

1 Paul Kaiser: Die DDR-Kunst ist tot. Es lebe die Ost-Kunst!, in: Die ZEIT, Nr. 47 vom 17.11.2022, Zeit im Osten, S. 22; Martin Maleschka (Hrsg.): *Baubezogene Kunst – DDR. Kunst im öffentlichen Raum 1950–1990*, Berlin 2019; Symposium »Kunst am Bau in der DDR – Gesellschaftlicher Auftrag, politische Funktion, stadtgestalterische Aufgabe«, 24.01.2020, Akademie der Künste, Berlin; Ausstellung »70 Jahre Kunst am Bau in Deutschland«, Kunstsammlungen Chemnitz, 2020.

2 Siehe u. a. Hanno Rautenberg: Kesseltreiben in Weimar, in: Die ZEIT, Nr. 22 vom 27.05.1999; Kunstsammlungen Weimar (Hrsg.): *Der Weimarer Bilderstreit. Szenen einer Ausstellung: eine Dokumentation*, Weimar 2000.

3 Hochschule für Bildende Künste Dresden und Markus Santner (Hrsg.): *Wandbilder und künstlerische Architekturoberflächen in der DDR.* Entstehung – Überlieferung – Erhaltung. Werkstattbericht, Dresden 2023: https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-866451 [letzter Zugriff: 05.01.2025].

4 Siehe Korrespondenz zwischen Gerhard Richter und DHMD 1994, ADHMD, Nr. 8500.

5 Peter Guth: *Wände der Verheißung. Zur Geschichte der architekturbezogenen Kunst in der DDR,* Leipzig 1995, S. 145–189.

6 Eckhart Gillen: Der Sozialistische Realismus behauptet das Primat der Politik über die Künste, in: Eckhart Gillen, *Das Kunstkombinat DDR. Zäsuren einer gescheiterten Kunstpolitik*, Köln 2005, S. 20–24.

7 Gerda Wendermann: Zwischen den Blöcken. Heinz Trökes und die Formalismusdebatte in Weimar 1947 bis 1948, in: Irmtraud von Andrian-Werburg (Hrsg.): *Heinz Trökes. Werke und Dokumente.* Ausstellungskatalog Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Nürnberg 2003, S. 31–43.

8 Anton Ackermann, Unsere kulturpolitische Sendung, zit. nach Elimar Schubbe (Hrsg.): *Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED*, Bd. 1: 1949–1970, Stuttgart 1972, S. 55.

9 Karl Marx und Friedrich Engels, *Werke* (MEW), Band 37, Berlin 1948, S. 42.

10 So wurde 1950/51 u. a. das im Weimarer Nationaltheater geschaffene expressive Wandbild von Hermann Kirchberger vernichtet.

11 Peter Guth: *Wände der Verheißung. Zur Geschichte der architekturbezogenen Kunst in der DDR,* Leipzig 1995, S. 100f.

12 Deutsches Hygiene-Museum (Hrsg.): *75 Jahre Deutsches Hygiene-Museum in der DDR. Ein historischer Abriß*, Dresden 1987, S. 33.

13 Martin Maleschka (Hrsg.): *Baubezogene Kunst – DDR. Kunst im öffentlichen Raum 1950–1990*, Berlin 2019.

14 Kontextualisiert u. a. in der Ausstellung »VEB Museum. Das Deutsche Hygiene-Museum in der DDR«, siehe Sandra Mühlenberend und Susanne Wernsing (Hrsg.): *Ausstellungskatalog »VEB Museum«*, Göttingen 2024, S. 146–155.

15 Direkter Bezug zu Henri Matisses Gemälde »Le Bonheur de Vivre« (Lebensfreude) von 1905 sowie im Detail beispielsweise »Le Déjeuner sur l'Herbe« (Das Frühstück im Grünen, 1863) von Édouard Manet, siehe auch den Beitrag von Kerstin Küster in diesem Band.

16 Siehe auch den Beitrag von Ivo Mohrmann in diesem Band.

17 Björn Raupach: *Politik und gewebte Lebensfreude. Der Bildteppich in der DDR*, Paderborn 2016, S. 31: https://digital.ub.uni-paderborn.de/hsx/content/titleinfo/2170100 [letzter Zugriff 05.01.2025].

18 Burghard Duhm: Walter Dötsch und die Brigade Mamai – der Bitterfelder Weg in Bitterfeld, in: Günter Feist, Eckhart Gillen und Beatrice Vierneisel (Hrsg.): *Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945–1990. Aufsätze, Berichte, Materialien*, Berlin 1996, S. 564–574.

DOI: https://doi.org/10.61064/978-3-86043-066-8-04

»WORAN SOLLEN WIR DENN ANKNÜPFEN?«

Ivo Mohrmann

Dresden 1956, eine Stadt im Wiederaufbau

Im Juni 1956 waren anlässlich des 750. Jahrestages der Gründung der Stadt Dresden offizielle Feierlichkeiten geplant. Die Eröffnung der Gemäldegalerie Alte Meister in einem Teil des im Wiederaufbau befindlichen Semperbaus sollte zumindest eine Erinnerung an das am 13. Februar 1945 zerstörte weltberühmte Elbflorenz mit seinen großartigen Kunstschätzen ermöglichen. Auch das Johanneum am Neumarkt öffnete seine Pforten und zwar neuerdings als Verkehrsmuseum. Der Inbetriebnahme des Cafés Prag, des Altmarktkellers und der Mokkastube schlossen sich die Fortsetzung der Altmarktbebauung und im Januar des Jubiläumsjahres der Beginn der Arbeiten in der Ernst-Thälmann-Straße (heute Wilsdruffer Straße) an. Die künstlerische Gestaltung von Plätzen, Innenräumen, Decken, Wänden, Fassaden und Giebeln sowie der ersten industriell errichteten Wohngebiete war für bildende Künstler:innen eine willkommene Arbeitsperspektive und anspruchsvolle Herausforderung, so auch für zahlreiche Absolvent:innen der Hochschule für Bildende Künste Dresden. Zu ihnen gehört Gerhard Richter, der im Jubiläumsjahr in nur sechs Monaten sein Diplombild »Lebensfreude«, ein ca. 60 m^2 großes Wandbild, zur großen Zufriedenheit seines Lehrers und aller Beteiligten im Deutschen Hygiene-Museum ausführte.

Wie weiter an der neu gegründeten HfBK Dresden?

Ein Jahr vor Richters Studienbeginn 1951 hatte die offizielle Vereinigung der beiden Dresdner Kunsthochschulen stattgefunden. Der Zusammenlegung der Staatlichen Hochschule für Werkkunst und der Akademie der bildenden Künste zur Hochschule für Bildende Künste Dresden waren heftige Diskussionen über die Neuausrichtung der künstlerischen Lehre und der Rolle der bildenden Kunst in der neuen Gesellschaft vorausgegangen. Während der von der sowjetischen Militäradministration 1948 als Rektor beider Kunsthochschulen eingesetzte holländische Architekt Mart Stam und seine Mitstreiter:innen die Errichtung einer »Bauschule – Staatliche Hochschule für Gebrauchskunst« nach dem Vorbild des Bauhauses anstrebten,



Prof. Heinz Lohmar und Gerhard Richter im Wandmalerei-Atelier der HfBK Dresden um 1956

stieß diese Idee bei der Dresdner Künstlerschaft auf Widerstand. Persönlichkeiten wie Lea und Hans Grundig, Otto Griebel, Hans Kinder, Fritz Tröger, Willy Wolff und Erich Fraas lehnten eine derartige Bauhausreorganisation, die die Auflösung des traditionellen Meisterklassenprinzips bedeutet hätte, letztlich erfolgreich ab. 1950 übernahm Fritz Dähn, ab 1953 Rudolf Bergander das Rektorenamt. Der 1951 im Zuge der 2. Hochschulreform der DDR neu in Vor-, Grund- und Hauptstudium gegliederte Unterricht fand bis 1952 in dem unter Leitung Mart Stams wiederaufgebauten Gebäudekomplex Güntzstraße statt, dann schrittweise im Hochschulgebäude Brühlsche Terrasse. Gerhard Richter erinnert sich:
»Es gab noch erhaltene Gebäude oder Gebäudeteile, vor allem in der Güntzstraße, wo alle Anfangssemester studierten […]. Was ich gut erinnere, ist, dass wir sehr oft, eigentlich täglich, durch die Trümmer von dem einen Gebäude zum anderen Gebäude gingen, von der Güntzstraße zur Brühlschen Terrasse und umgekehrt. Die ganze Stadt nur Trümmer.«[1]

Vor dem Hintergrund der 1951 aufflammenden sogenannten Formalismusdebatte, die auf eine Abgrenzung der DDR-Kunst vom »westlich dekadenten Kunstbetrieb« abzielte, betrachteten einige Funktionäre:innen und Künstler:innen insbesondere die

Wandmalerei als geeignetes Medium, um »den Rückstand der bildenden Kunst« zu überwinden. Studierende und Aspirant:innen schloss man zu künstlerischen Brigaden zusammen, um einen »kollektiven Charakter der Kunstausübung« einzuführen.[2]

Heinz Lohmar, der beliebte Lehrer

Der von Richter und seinen Kommiliton:innen verehrte Lehrer Heinz Lohmar, der 1949 von Mart Stam als Dozent für Freihandzeichnen berufen worden war, erhielt 1951 eine Professur, errichtete 1953 eine Abteilung für Wandmalerei und übernahm 1955 offiziell deren Leitung. Lohmar, der sich in Deutschland, Italien und Frankreich am antifaschistischen Widerstand beteiligt hatte und nun in der jungen DDR neben seiner Lehrtätigkeit verschiedene hochschul- und kulturpolitische Funktionen wahrnahm, verfügte in Dresden über ein einflussreiches Netzwerk, das es ihm ermöglichte, seine Studierenden in die Praxis der baugebundenen Kunst vor Ort einzuführen. Richter dazu: »So bedeutet für uns das Verlassen der Schule nicht mehr einen Sprung ins Ungewisse, sondern zeigt uns gleichzeitig, daß wir gebraucht werden.«[3] Lohmar bedauerte, dass es an der Hochschule keine Architekturlehre mehr gab, in der er die »Mutter« der Wandmalerei sah[4], und stellte im Hinblick auf die neuen Aufgaben die Frage: »Woran sollen wir denn anknüpfen?«[5] Architektur, bildende Kunst, baugebundene Plastik und Malerei hatten im Nationalsozialismus einen Beitrag zur Zustimmung und Begeisterung geleistet. Themen waren Arbeiter, Bauern, Soldaten und Lob der Mutterschaft. Die neuen Themenvorgaben in der Sowjetischen Besatzungszone und in der jungen DDR bargen die Gefahr einer gewissen Nähe. Zudem engten die von den Parteifunktionären geforderte »Volksverständlichkeit« und der »Durchbruch zum Realismus nach sowjetischem Vorbild«[6] das Ringen um eine neue Formensprache in der künstlerischen Praxis und Lehre so stark ein, dass dieses letztlich über Jahre erfolglos blieb. Ein Ausweg war die Rückbesinnung auf historische Maltechniken und Gestaltungsprinzipien, deren Anwendung nun die Gefahr einer allzu plakativen Gestaltung bannen sollte. Lohmars Lehrplan für das 3. Studienjahr sah die Vermittlung verschiedener, bereits im 19. Jahrhundert wiederbelebter bzw. weiterentwickelter Verfahren der Wandmalerei wie Sgraffito, Putzschnitt, Leim-, Tempera-, Kalk- und Silikatmalerei vor. Des Weiteren sind Keramik, Mosaik, Hinterglas- und Latexmalerei aufgeführt.[7] Auf die ebenfalls vermittelte Technik der Kaseinmalerei griffen die auf diese Weise solide ausgebildeten Diplomand:innen am häufigsten zurück, so auch Gerhard Richter bei der Ausführung seiner künstlerischen Abschlussarbeit, dem Wandbild »Lebensfreude« im Deutschen Hygiene-Museum 1956. Der sehr beliebte Lohmar vermochte es offenbar, seine Studierenden über die Vermittlung handwerklichen Rüstzeugs hinaus aus der ideologischen Enge der 1950er Jahre ein Stück weit

herauszuführen. Die Titel der Diplomarbeiten von Gerhard Richters Kommilitonen Rudolf Lipowski und Rudolf Sitte lauteten dementsprechend »Stoffverkäuferinnen« und »Jugend und Freizeit«.[8] Während Lipowskis Diplomarbeit in der Gestaltung einer Wandmalerei im Treppenhaus des gerade errichteten HO Warenhauses im Komplex des neu bebauten Altmarktes bestand, schuf Rudolf Sitte ein Mosaik aus farbigem Porzellan für das Internatsheim Gorisch.[9] Das Lehrkonzept Lohmars lief letztlich auch darauf hinaus, die Studierenden praxisnah an die Besonderheiten der baugebundenen Kunst heranzuführen, d. h. sie auch in die Verhandlungen mit Auftraggeber:innen, Architekt:innen, Handwerker:innen und weiteren Beteiligten einzuweisen.[10]

Gerhard Richter, der begabte Student

Der Diplomand Richter reflektierte die Besprechungen seiner Entwürfe, an denen der Direktor des Deutschen Hygiene-Museums Dr. Friedeberger, sein Lehrer Prof. Lohmar und der Architekt Küntzer teilnahmen. Die Gestaltung sollte der Funktion des Durchgangsraumes gerecht werden, die Grundstimmung »festlich-heiter, frohstimmend, zugleich beruhigend, klar und sachlich« sein und Gelegenheit geben, »sich in bequemen Sesseln«[11] auszuruhen und zu entspannen. Eine Studienreise durch verschiedene westdeutsche Städte, die ihm Lohmar 1955 ermöglicht hatte, trug dazu bei, dass der junge Künstler sich die klassischen Gesetzmäßigkeiten der Wandmalerei erschloss.

»Das Wandbild steht und fällt mit dem stützenden Rahmen, mit der reichen Gliederung der Architektur […] Die Wanddekoration überzieht im Sinne einer strukturellen Bereicherung die Gesamtwand […]«.[12]

Richters Konzept für das Wandbild im Hygiene-Museum zielte auf die Ähnlichkeit mit »einer Tapete oder eine[m] Gobeli[n]« ab.[13] Diese Maltechnik, die auf einem senkrecht strichelnden Farbauftrag über einer flächigen Unterlegung beruht, war keineswegs eine neue Erfindung, sondern vor allem im 19. Jahrhundert in England und Frankreich unter dem Begriff Gobelinmalerei auf Leinwand und Putz sehr verbreitet. Sie basiert auf einer dekorativen, flächigen Gestaltung ohne zeichnerische und farbige Perspektive. Auf Überschneidungen wird weitgehend verzichtet. Richters Kommilitone Rudolf Lipowski, auch Diplomand in der Lohmar-Klasse, malte im selben Jahr sein Diplombild »Stoffverkäuferinnen« im Treppenhaus des HO Warenhauses in der Ernst-Thälmann-Straße auf ebendiese Weise.[14]

»Weiter nichts als ungezwungener Ausdruck von Lebensfreude«

Freude dürfte auch das Ergebnis der Diplomarbeit bei Richters Lehrer Lohmar ausgelöst haben. Er vergab die Note »sehr gut« und bot seinem erfolgreichen



Harri Artes, Rudolf Sitte, Gerhard Richter, Erika Klier, Prof. Heinz Lohmar und Rudolf Lipowski um 1956

Schüler die Stelle eines Aspiranten mit eigenem Atelier an der Dresdner Kunsthochschule an. Dieser willigte erfreut ein und verfasste kurz nach Fertigstellung seines Wandbildes einen Artikel für die Zeitschrift *Farbe und Raum*, in dem er sehr anschaulich, kurz und knapp seine Arbeitsweise beschreibt. Seinen Lehrer Prof. Lohmar erwähnt er im ersten Satz, um dann fast lehrbuchhaft seine Vorgehensweise von der Raumanalyse über die ersten Skizzen bis zur maltechnischen Realisierung zu beschreiben. Den Verzicht auf einen 1:1-Karton hatte Lohmar stets gefordert, damit begabten Künstlern nicht ihre Frische bei der Ausführung der Malerei abhandenkomme.[15] Selbstbewusst fasst der junge Künstler zusammen:
»Zu beurteilen, inwieweit nun meine Arbeit gut, richtig oder falsch ist, muß Aufgabe des Beschauers bleiben, ich hoffe nur, daß man in meinem Beitrag die ernstgemeinte Bemühung sieht, fördernd mit an der Entwicklung einer modernen Wandmalerei und Raumgestaltung tätig zu sein.«[16]

Dank
Der Autor dankt Katrin Appelganz und Emily Wahl, die als Studentinnen der HfBK (Studiengang Restaurierung) im Wintersemester 2022/2023 zu den Maltechniken der Wandbilder des Diplomjahrganges 1956 an der HfBK Dresden gründlich

recherchierten und maltechnische Studien anfertigten, um den Aufbau des Wandbildes »Lebensfreude« von Gerhard Richter zu erproben. Eines dieser Modelle, die die beiden Studentinnen unter Anleitung von Diplom-Restauratorin Elke Schirmer angefertigt hatten, wurde in der Ausstellung »VEB Museum. Das Deutsche Hygiene-Museum in der DDR« (9. März bis 17. November 2024) gezeigt.

1 Interview mit Jan Thorn-Prikker 2004, in: Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist (Hrsg.): *Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007. Schriften, Interviews, Briefe*, Köln 2008, S. 477.
2 Berichtsvorlage für die Ratssitzung am 29.5.1953: Das Ergebnis der Dritten Deutschen Kunstausstellung und die Weiterführung des Kampfes um den sozialistischen Realismus in der bildenden Kunst, in: Bezirkstag, Rat des Bezirkes Dresden, Akte 6628, StADr.
3 Gerhard Richter: Über meine Arbeit im Deutschen Hygienemuseum Dresden, in: *Farbe und Raum*, Nr. 9, Berlin 1956, S. 7.
4 Hochschule für Bildende Künste Dresden (Hrsg.): *Dresden. Von der Königlichen Kunstakademie zur Hochschule für Bildende Künste (1764-1989)*, Dresden 1990, S. 453.
5 Anweisungen und Verordnungen des Ministeriums für Kultur und des Staatssekretariats für Hoch- und Fachschulwesen, AHfBK. Signatur-03/0823.
6 9. Juli 1952: SED-Generalsekretär Walter Ulbricht verkündet den Beschluss der II. Parteikonferenz, dass in der DDR »der Sozialismus planmäßig nach sowjetischem Vorbild aufgebaut werde«.
7 SLUB, Spezialkatalog Nachlass Heinz Lohmar, Signatur – Mscr. Dresden. App. 2001 (55) »Zur Eröffnung der Klasse der Wandmalerei an unserer Hochschule«.
8 Projektwebsite »Körper und Malerei« (2017–2020): https://artonomia.de/gemaldesammlung/ [letzter Zugriff 06.01.2025].
9 Später Haus der Intelligenz.
10 Gerhard Richter: Über meine Arbeit im Deutschen Hygienemuseum Dresden, in: *Farbe und Raum*, Nr. 9, Berlin 1956, S. 7.
11 Ebenda.
12 Ebenda.
13 Ebenda.
14 Brief von Rudolf Lipowski an die Studentinnen Kathrin Appelganz und Emily Wahl vom 8.03.2023, in: Kathrin Appelganz und Emily Wahl: *Die Maltechnik der Wandbilder des Diplomjahrgangs 1956 der Fachklasse Wandmalerei an der HfBK Dresden. WS 2022/23* (unveröffentlichtes Manuskript). S. 23 Abb. Rudolf Lipowski, Wandbild »Stoffverkäuferinnen« 1956, HO Warenhaus.
15 SLUB, Spezialkatalog Nachlass Heinz Lohmar, Signatur – Mscr. Dresd. App.2001 (49) »Zur Eröffnung der Klasse der Wandmalerei an unserer Hochschule«.
16 Gerhard Richter: Über meine Arbeit im Deutschen Hygienemuseum Dresden, in: Farbe und Raum, Nr. 9, Berlin 1956, S. 10.

Bildrechte

Abb. 1) Archiv HfBK Dresden, Fotograf/in unbekannt
Abb. 2) Privatbesitz Rudolf Lipowski, Fotograf/in unbekannt

DOI: https://doi.org/10.61064/978-3-86043-066-8-05

»[…] UM DEN ORIGINALZUSTAND WIEDER ZU ERREICHEN.«

DAS WANDBILD IN DEN JAHREN 1979 BIS 2023

Jakob Fuchs

Die jetzt abgeschlossene Teilfreilegung des von Gerhard Richter 1956 geschaffenen Wandbildes »Lebensfreude« im Deutschen Hygiene-Museum hat ihren Ursprung in einer 90 Wörter bzw. 593 Zeichen umfassenden Aktennotiz vom 9. Februar 1979. Aus diesem von der Leitung Bauverwaltung des Museums unterzeichneten Dokument geht hervor, dass auf Entscheid des Generaldirektors und nach telefonischer Rücksprache mit dem Institut für Denkmalpflege »das Wandgemälde von G. Richter zu überstreichen [sei], um den Originalzustand wieder zu erreichen.«[1] Als Argument wird die »Einordnung unseres Hauses in Kategorie 0 für Baudenkmale«[2] angeführt.

Über die genauen Beweggründe des Museums, den Originalzustand dieses Gebäudeteils ausgerechnet im Jahr 1979 wiederherzustellen, kann derzeit nur spekuliert werden. Als einigermaßen abwegig erscheint es heute, dass Gerhard Richter Ende der 1970er Jahre in den Fachkreisen des Museums und des Instituts für Denkmalpflege als unbedeutender Künstler behandelt wurde – auch wenn eine weitere Passage der Aktennotiz bescheinigt, dass »dieser studentischen Arbeit keine künstlerische Bedeutung beizumessen sei«.[3] Denn Richter war bereits in den 1970er Jahren ein international renommierter Künstler.[4] Auch der Nachsatz »Außerdem hat Richter nach Abschluss seiner Ausbildung 1959/60 Republikflucht begangen«[5], scheint als Begründung zunächst wenig plausibel – denn immerhin lebte Richter zu diesem Zeitpunkt bereits seit 18 Jahren in der BRD.

Möglicherweise gaben 1979 äußere Beweggründe den Anstoß zum Überstreichen, ähnlich wie es 1956 der Fall war, als das Werk entstand. War damals die anstehende 750-Jahr-Feier der Stadt Dresden mit ausschlaggebend für die Neugestaltung einer über 60 m^2 großen Wandfläche in einem zentralen Teil des Museums,[6] so könnten 1979 die bevorstehenden Festlichkeiten zum 30. Jahrestag der DDR die Entscheidung zur Wiederherstellung des originalen Zustandes beeinflusst haben.[7] Wenn das der Hintergrund gewesen sein sollte, dann könnte Richters »Republikflucht« möglicherweise doch eine größere Rolle gespielt haben.

Nach 1979 verliert sich, zumindest laut derzeitiger Aktenlage, die Spur der »Lebensfreude«. Nachweislich wurde das Treppenhausfoyer in den 1980er Jahren aktiv als Vorraum für den sich anschließenden Ausstellungstrakt genutzt. Ob im Museum noch bekannt war, dass sich auf dieser unscheinbaren Wand und unter zahlreichen Farbschichten ein Bild von monumentaler Größe verbarg, ist nicht dokumentiert. 1994 beauftragten das Museum und das Landesamt für Denkmalpflege einen Restaurator damit, festzustellen, ob sich »das Wandgemälde noch unter den Anstrichen [befindet]«.[8] Die restauratorischen Untersuchungen brachten schließlich die Gewissheit, dass das Gemälde nicht zerstört worden war und ein guter Erhaltungszustand zu erwarten sei.[9] Die Beweggründe für die damaligen Nachforschungen sind gut belegt. Sowohl aus dem Untersuchungsbericht des beauftragten Restaurators Uwe Trentzsch[10] als auch aus einem Briefwechsel mit Gerhard Richter[11] selbst geht hervor, dass das Museum, im Rahmen der von Sigrid Walther kuratierten Sonderausstellung »Körperbilder – Menschenbilder« (1994), eine vollständige Freilegung des Wandbildes in Betracht zog. Diese lehnte der Künstler im Mai 1994 jedoch ab,[12] womit das Vorhaben verworfen wurde.

Nach dieser ersten Auseinandersetzung mit Gerhard Richters »Lebensfreude« vergingen weitere zehn Jahre, bis das Wandbild wieder in den Blick des Museums rückte. Im Jahr 2004 wurde im Zuge der Generalsanierung des Gebäudes der »Bauteil G« in Angriff genommen, in dem sich das Gemälde befindet. Trotz dokumentierter Schutzmaßnahmen auf der Wand – »Putzerhalt (kein Schlitzen)« – kam es, vermutlich aufgrund parallel arbeitender Gewerke und möglicherweise fehlerhafter Absprachen, zu vereinzelten Beschädigungen. Trotz intensiver Recherchen lassen sich die genauen Abläufe nur fragmentarisch rekonstruieren. Ebenso unvollständig sind die entstandenen Schäden zu benennen oder gar in einer exakten Kartierung zu verzeichnen. Gesichert ist, dass es stellenweise zu Verlusten des Bildträgers und/oder der Malschicht kam. Nach der Replatzierung einiger der gesicherten Fragmente über dem Türdurchgang[13] lassen sich diese Verluste auf ca. eineinhalb Prozent der Gesamtfläche schätzen.

Weitaus weniger präzise sind mögliche Schäden zu beziffern, die durch vom Deckenbereich bzw. durch Versorgungsschächte eingedrungenes Betonwasser entstanden sind. In dem 2024 freigelegten Ausschnitt sind diese Schäden in der linken oberen Ecke sichtbar.[14] Anders als die genannten Verluste der Originalsubstanz sind diese Bereiche restauratorisch jedoch etwas differenzierter einzuordnen. Auch wenn das Gemälde hier derzeit möglicherweise nicht oder nur sehr schwer freilegbar sein sollte,[15] so ist das Original immerhin nicht verloren gegangen. Da weitere Freilegungen nicht geplant sind, wird sich am Zustand des vollständig unter den Anstrichen erhaltenen Gemäldes absehbar nichts ändern.

Nach der Generalsanierung wurde diese Wand durch eine ca. 18 cm tiefe, vorgeblendete Holzkonstruktion geschützt. Im Zuge der Teilfreilegung wurde diese Schutzwand vollständig zurückgebaut. Der freigelegte zentrale Bildteil soll zukünftig nicht als ein gerahmtes, eingerücktes »Schaufenster« wahrgenommen werden, sondern nahtlos in die nicht freigelegten Bereiche übergehen. Auf diese Maßnahme, den freizulegenden Bildausschnitt und die angestrebte Präsentationsform, hat sich das Deutsche Hygiene-Museum mit seinen Kooperationspartnern, der Wüstenrot Stiftung, dem Studiengang Konservierung und Restaurierung der Hochschule für Bildende Künste Dresden (HfBK) und dem Gerhard Richter Archiv bereits zu Projektbeginn Anfang 2023 verständigt.

Verstärkt seit 2019 ermöglicht das Engagement der Wüstenrot Stiftung, dass die architekturbezogene Kunst, die in der ehemaligen DDR geschaffen wurde, wieder sicht- und wahrnehmbar wird.[16] Aufgrund von Erfahrungen aus anderen Projekten und der konservatorisch-restauratorischen Beratung durch die HfBK Dresden fiel auch die Entscheidung, den freigelegten Bereich vor allem durch den Verzicht auf Retuschen und Spot-Beleuchtungen eher schlicht, zurückhaltend und als »gelebte« Oberfläche zu präsentieren – ungeachtet der Tatsache, dass es sich um das Werk eines der bedeutendsten Künstler der Gegenwart handelt. Den Besucher:innen soll so auf authentische Weise vermittelt werden, worum es sich bei diesem Wandbild im Treppenhausfoyer Süd des Hygiene-Museums ursprünglich handelte: Um die Diplomarbeit eines Absolventen der Hochschule für Bildende Künste Dresden, die spätestens ab den 1960er Jahren ganz offensichtlich nur noch wenig beachtet wurde.[17]

1 HSTA Dresden, 13658 Deutsches Hygiene-Museum Dresden, 2192.
2 Ebenda.
3 Ebenda.
4 Website Gerhard Richter: https://www.gerhard-richter.com/de/exhibitions/1970-1979/?year=1970 [letzter Zugriff 30.12.2024].
5 HSTA Dresden, 13658 Deutsches Hygiene-Museum Dresden, 2192.
6 Siehe die Beiträge von Sandra Mühlenberend sowie Ivo Mohrmann in diesem Band.
7 Mit großem Dank an Marion Schneider (DHMD) für den Hinweis.
8 ADHMD, Nr. 5125.
9 Ebenda.
10 Ebenda.
11 ADHMD, Nr. 8500.
12 Ebenda.
13 LfD Sachsen, Inv.-Nr. 9194.
14 Siehe den Beitrag von Albrecht Körber et al. in diesem Band.
15 Ebenda.
16 Projekt: »Baubezogene Kunst in der DDR«: https://wuestenrot-stiftung.de/baubezogene-kunst-ddr/#projectModal [30.12.2024]
17 Zeitzeug:innen zufolge, die das DHMD schon in den 1960er und 1970er Jahren besuchten, spielte der Name Gerhard Richter hier nie eine Rolle, und es wurde auch nicht explizit auf das Wandbild verwiesen. Letztlich spricht auch die ausgesprochen spärliche Fotodokumentation (u. a. keine Farbaufnahmen) dafür, dass der »Lebensfreude« nach 1956 keine übergeordnete Bedeutung im Museum beigemessen wurde.

DOI: https://doi.org/10.61064/978-3-86043-066-8-06

DIE TEILFREILEGUNG DES WANDBILDES

2023 BIS 2024

Albrecht Körber, Susann Förster, Christoph Herm, Sylvia Wieland, Zeynep Alp



Abb. 1: Schwarz-Weiß-Foto des Wandbildes von 1969. Bildentzerrung und Rasterung 2024

1 Voruntersuchungen

Im Vorfeld der für 2024 geplanten Freilegung des zentralen Bildausschnitts der »Lebensfreude« erfolgten von März bis Mai 2023 bereits umfangreiche Untersuchungen, mittels derer zunächst vier für den Freilegungsprozess essenzielle Fragen beantwortet werden sollten: 1) Lässt sich die von Gerhard Richter 1956 beschriebene Kasein-Temperafarbe[1] als Malmittel bestätigen? 2) Befindet sich ein Schutzfirnis auf der Malschicht? 3) Welches Bindemittel ist in der ersten Anstrichfarbe von 1979 enthalten? 4) Welche und wie viele weitere Anstriche wurden nach 1979 auf das Wandbild aufgetragen?

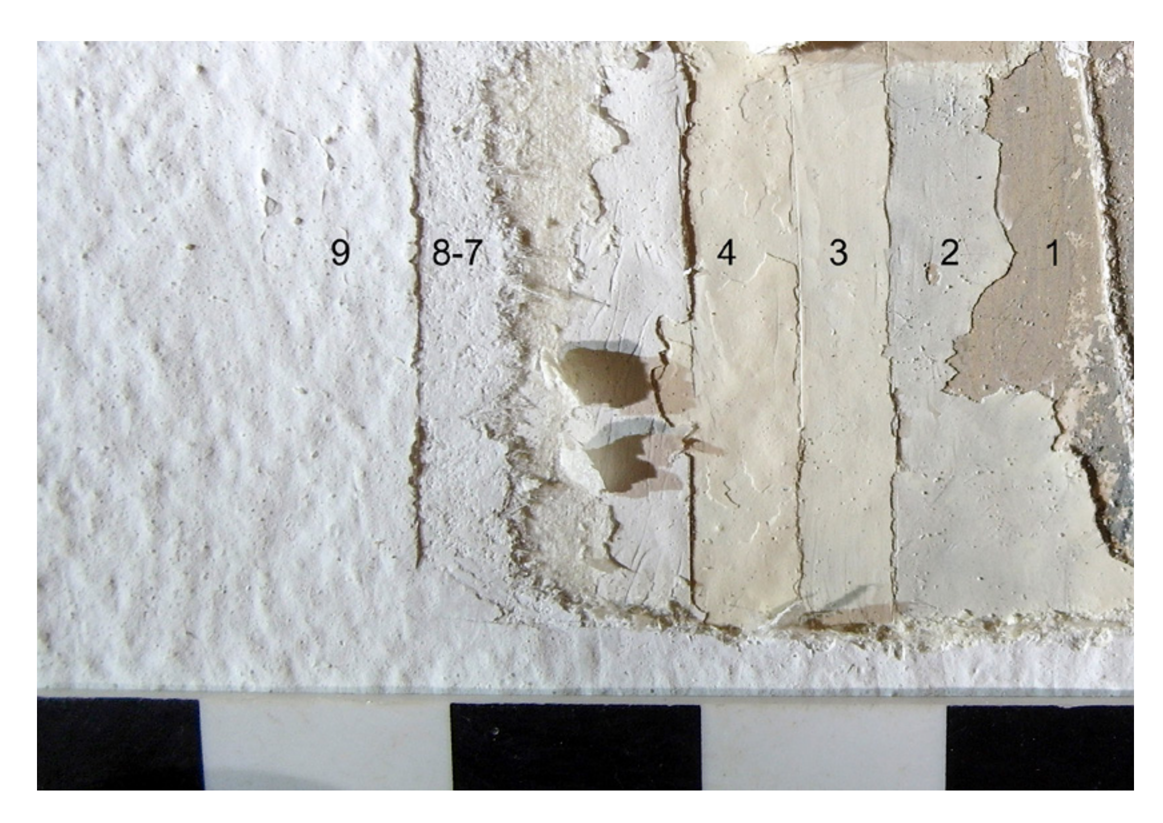


Abb. 2: Restauratorische Freilegung aller auf der Malschicht (1) liegenden Schichten (Schichtentreppe). Foto 2023

Die Untersuchungen erfolgten in situ am Wandbild, unterstützt durch das Lehrgebiet Kunsttechnologie, Strahlenuntersuchung und Fotografie von Kunstwerken des Studienganges Konservierung und Restaurierung der HfBK Dresden (siehe 1.1) sowie durch das Labor für Archäometrie und Naturwissenschaften in der Konservierung und Restaurierung der HfBK Dresden (siehe 1.2).

1.1 Untersuchungen am Objekt

In einem ersten Arbeitsschritt wurde im März 2023 die gesamte Wandfläche vermessen und eine schwarz-weiße Gesamtaufnahme des Wandbildes maßstabsgetreu entzerrt, digital bearbeitet und gerastert (Abb. 1). Auf diese Weise war es möglich, auf der weißen Wandfläche einzelne Bildszenen zu lokalisieren und diese gezielt zu untersuchen. Um im Rahmen einer stichprobenartigen Untersuchung aussagekräftige Ergebnisse erzielen zu können, wurden hierfür verschiedene, zum Teil weit auseinanderliegende Bildausschnitte ausgewählt. Ein Untersuchungsbereich wurde im linken Drittel des Gemäldes festgelegt, zwei weitere in der Bildmitte und einer über der Durchgangstür. Nach Öffnung der vorgeblendeten Schutzwand wurden mittels Skalpell zunächst Schichtentreppen angelegt, wodurch alle

Anstriche ab 1979 erfasst werden konnten (Abb. 2). Parallel dazu erfolgte eine erste Probenentnahme zur Anfertigung von Querschliffen (Abb. 3). Die anschließende mikroskopische Untersuchung bestätigte die zuvor gemachte Beobachtung, nach der sich bis zu neun Anstriche auf der Malerei befinden. Durch die weiterführenden Analysen im Labor, die auch im Zuge der voranschreitenden Freilegung erfolgten, konnten u. a. diesen Schichten konkrete Bindemittelgruppen zugeordnet und Pigmente analysiert werden.

1.2 Begleitende naturwissenschaftliche Untersuchungen

Die naturwissenschaftliche Untersuchung des überdeckten Wandgemäldes, vor allem zu Beginn der Kampagne, diente zunächst der Vorbereitung und Begleitung der Teilfreilegung. Gezielte Analysen zur Ermittlung der Maltechnik von Gerhard Richter erfolgten an den ohnehin entnommenen Proben und erst in einer späteren Phase durch Messungen vor Ort sowie an weiteren Proben.

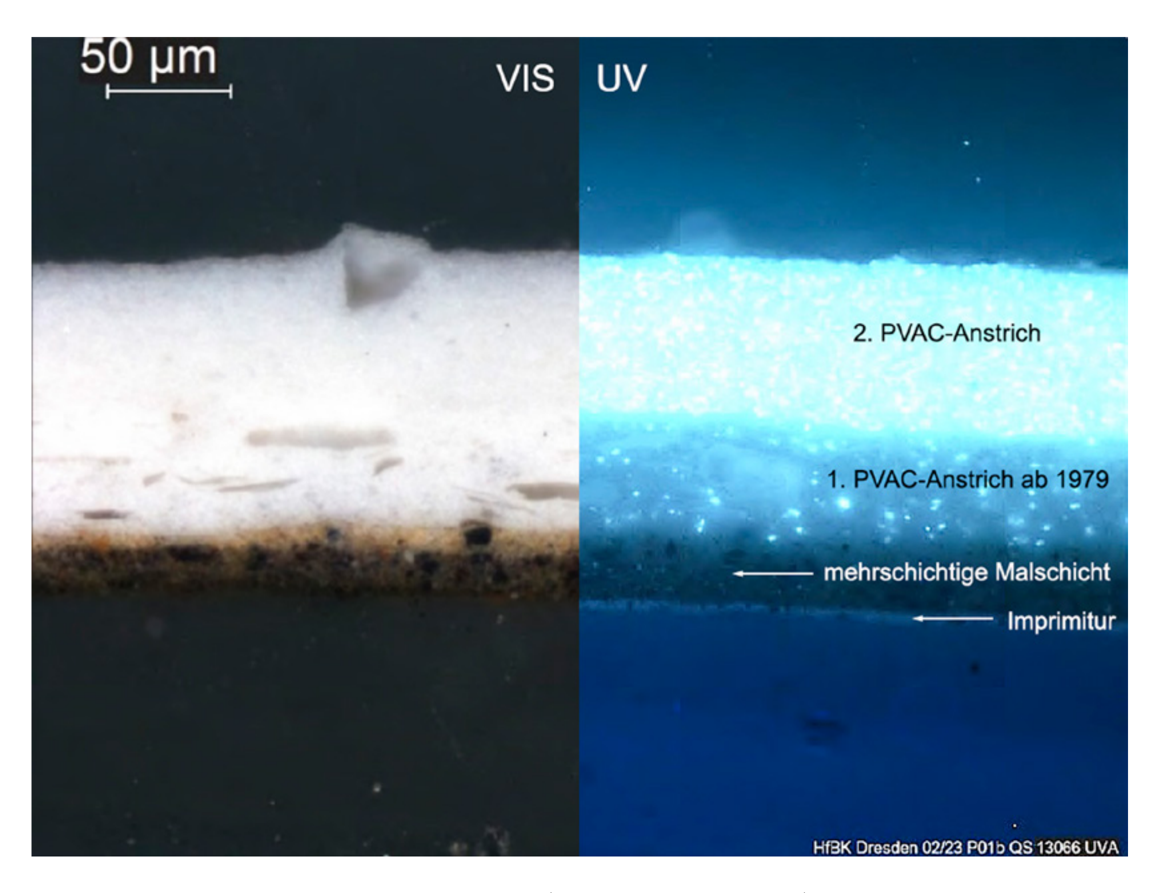


Abb. 3: Mikroskopische Aufnahmen am Querschliff (Probe DHMD_Richter_1C). Erste nachweisbare Schicht ist die bindemittelreiche, pigmentierte Imprimitur (helle Fluoreszenz). Darauf ist der mehrschichtige Farbaufbau erkennbar: Auf der Malereioberfläche markieren sich deutlich zwei PVAC-Anstriche (ab 1979) aufgrund der Fluoreszenz von Zinkweiß. Fotos 2024

Die Abfolge von Farbschichten (»Stratigraphie«) kann an millimetergroßen, aus dem Gemälde entnommenen Proben eindeutig ermittelt werden und trägt zur Überprüfung der Erkenntnisse aus den erwähnten restauratorischen Schichtentreppen und damit zur Aufklärung des Werkprozesses sowie späterer Überarbeitungen bei. Die Proben werden in Kunstharz (lichthärtendes Acrylatharz Technovit LC2000, Fa. Kulzer) eingebettet und senkrecht zur Oberfläche angeschliffen (»Querschliff«). Unter dem optischen Mikroskop (Leica DM6000 und DM-RME) sind der Träger und alle vorhandenen Schichten im Auflicht erkennbar und hinsichtlich Dicke und Zusammensetzung bestimmbar (vgl. Abb. 3). In UV-Anregung (Leica Filterblock A) sind manche Pigmente (z. B. Zinkweiß) und Bindemittel (z. B. Protein) anhand ihrer charakteristischen Fluoreszenz deutlich erkennbar. Zur weiteren Bestimmung der Zusammensetzung der einzelnen Schichten dient die Laboranalytik an den Querschliffen.

Im Raster-Elektronenmikroskop REM (VEGA Niedervakuum-REM, Fa. Tescan) mit energiedispersiver Röntgenfluoreszenz (EDX) (Detektor Xflash6/30 mit Software esprit 5.3, Fa. Bruker) lassen sich die chemischen Elemente (Ordnungszahlen ab 5 = Bor) nachweisen und am Querschnitt den Schichten zuordnen (»Element-Map«). Anhand charakteristischer Elemente sind eine Reihe von Pigmenten und Füllstoffen zu detektieren (z. B. Titanweiß, Bariumsulfat, Eisenoxid). Zur Bestimmung der Bindemittelklassen kam aufgrund der geringen Schichtstärken, insbesondere der originalen Farbschichten (maximal ca. 15 µm Schichtdicke), und der damit verbundenen geringen Probenmengen, aber auch wegen der Einfachheit des Verfahrens vorerst die Fourier-Transform-Infrarotspektroskopie (FTIR) zur Anwendung. Dazu wird aus dem entnommenen Probenmaterial nochmals ein sehr kleines Partikel möglichst einheitlicher Zusammensetzung entnommen, auf einer Diamantzelle präpariert und im FTIR-Mikroskop (Hyperion 2000, Fa. Bruker) gemessen. Damit lassen sich natürliche Bindemittelgruppen und Polymere unterscheiden, nicht jedoch das Kasein und damit die »Tempera« im Besonderen. Diese Technik ergab nicht nur Hinweise auf die von Gerhard Richter verwendeten Bindemittel, sondern auch auf die Bindemittelsysteme der Übermalungen. Darüber hinaus identifiziert die FTIR-Spektroskopie viele Pigmente und Füllstoffe.

Während laufender restauratorischer Maßnahmen ist der schnelle Einsatz von Analysemethoden vor Ort, auch ohne Probenahme (»nicht invasiv«), wünschenswert. Diese Möglichkeit bietet die Handheld-Ramanspektroskopie (Gerät Bravo, Fa. Bruker, Anregung mit Lasern 785 nm und 852 nm; Messfleck 1 mm). Zuerst sollte an vier Stellen die Ursache für Farbveränderungen (»Vergrauung«) der freigelegten

Malerei durch Vergleich mit nicht veränderten Bereichen ermittelt werden. In allen gemessenen Bereichen wurden dieselben Raman-Signale in unterschiedlicher Intensität festgestellt. Die einzigen nachgewiesenen Pigmente waren Titanweiß (Anatas), Kohlenstoff, Gips und Bariumsulfat. Farbgebende Pigmente (beispielsweise in Grün oder Rot) konnten mit der Methode allerdings noch nicht nachgewiesen werden. In keinem Raman-Spektrum gab es eindeutige Unterschiede zwischen den geschädigten und unbeschädigten Farbbereichen. Hier zeigen sich doch die Grenzen dieser Methode, die nur durch Einsatz von Labormethoden am Querschliff überwunden werden konnten.

Um die vergrauten Partien näher zu charakterisieren, kamen anschließend alle verfügbaren Methoden im Labor zum Einsatz. Zunächst wurde eine Probe von der Oberfläche mit FTIR analysiert, was Hinweise auf Gips und Alterungsprodukte der Farben ergab. Die REM-EDX an zwei Querschliffen brachte Hinweise auf die Pigmentierung der originalen Farbschichten sowie der verschiedenen Übermalungen. Hier kam nun auch das Mikro-Ramanspektrometer (XPloRA, Fa. Horiba-Jobin-Yvon, Anregung mit Laser 785 nm) zum Einsatz. Diese Technik erlaubt die genaue Identifizierung nicht nur der meisten anorganischen Pigmente und Füllstoffe (beispielsweise die Form Anatas des Titanweiß), sondern auch von synthetischen organischen Pigmenten (SOP). Und diese Technik ergab tatsächlich auch ein SOP, nämlich den Azofarbstoff Pigment Orange 13 (PO13) in der Imprimitur sowie in den Malschichten. Dies betont die besondere Eignung der Mikro-Ramanspektroskopie zur Identifizierung von Pigmenten, in Ergänzung zur REM-EDX am Querschliff eingesetzt, auch in den sehr dünnen Schichten der Malerei von Gerhard Richter. Nachfolgend wurden verfärbte Kompressenmaterialien der Freilegung sowohl im Labor mit Mikro-Ramanspektroskopie als auch vor Ort mit dem Handheld-Ramanspektrometer kontrolliert. Durch die Messungen konnte ein Anlösen von Pigmenten ausgeschlossen werden.

In einer vorerst letzten Phase der naturwissenschaftlichen Untersuchungen sind weitere drei Querschliffe mit REM-EDX und Mikro-Ramanspektroskopie hinsichtlich der Pigmente in den Farbschichten der Malerei von Gerhard Richter analysiert worden, um einen Beitrag zur Kenntnis der Maltechnik zu leisten. Um diese näher zu verifizieren, wären weitere Analysen, insbesondere der Bindemittel, mit anderen Methoden (Chromatographie) erforderlich.

2 Kenntnisstand zur Werk- und Maltechnik

Der restauratorische Prozess umfasste Voruntersuchungen, Tests und die Freilegungsmaßnahme. Die bisherigen Erkenntnisse zur Maltechnik beruhen auf Beobachtungen während der Freilegung sowie Erkenntnissen aus begleitenden naturwissenschaftlichen Einzelanalysen.

2.1 Bildträger

Die Wand stammt aus der Entstehungszeit des Gebäudes (1928–1930). Verschiedene Befundöffnungen an Innenwänden im Treppenhaus lassen vermuten, dass von einem Kalksandstein-Mauerwerk ausgegangen werden kann. Beobachtungen an historischen Fehlstellen weisen darauf hin, dass der erbauungszeitliche Kalkputz mit Farbfassungen erhalten ist.[2] Auf der Wand lässt sich ein bis ca. fünf Millimeter starker Gipsputz nachweisen. Vergleichende Untersuchungen im Treppenhaus belegen ihn ausschließlich für diese Wand, ein deutliches Indiz dafür, dass es sich um den von Gerhard Richter 1956 beschriebenen, geglätteten Gipsgrund[3] handelt und dieser als Bildträger aufgebracht wurde.

2.2 Imprimitur

Auf die geglättete Gipsoberfläche wurde vom Künstler eine bindemittelreiche, pigmentierte Lasur aufgetragen. Sie ist sowohl makroskopisch durch ihre helle grünlich-gelb-braune Farbe und einen streifigen Pinselduktus (Abb. 4) als auch mikroskopisch im Querschliff (Abb. 5) gut erkennbar. Unter UV-Strahlung zeigt sie eine markante Fluoreszenz, was hier als Hinweis auf einen hohen Bindemittelanteil zu werten ist. Diese Schicht kann als »Imprimitur« bezeichnet werden. Der Begriff kommt aus dem Italienischen und bedeutet »erste Schicht«. Diese farbige Grundierung hat in der Tafelbildmalerei eine lange Tradition. Sie sollte die Saugfähigkeit der Gips- (ital. gesso) oder Kreidegrundierungen reduzieren. Als Pigmente sind in der Imprimitur Kohlenschwarz, Titanweiß (Anatas), Ocker, Chromorange sowie Pigment Orange (PO13), ein Azopigment, nachweisbar (siehe 1.2). Augenscheinlich erfolgte der Auftrag nicht in einer Richtung, sondern partiell senkrecht, waagerecht oder auch diagonal. Möglicherweise wurden durch diesen Arbeitsschritt also bereits erste Differenzierungen und eine grobe Flächeneinteilung vorgenommen.

2.3 Unterzeichnung und Gitternetz

Zur Unterteilung der Wand und zur Unterzeichnung schreibt Gerhard Richter: »Auf einen Karton verzichtend, übertrug ich die Zeichnung mithilfe eines Quadratnetzes



Abb. 4: Lokal sichtbare Imprimitur. Foto 2024

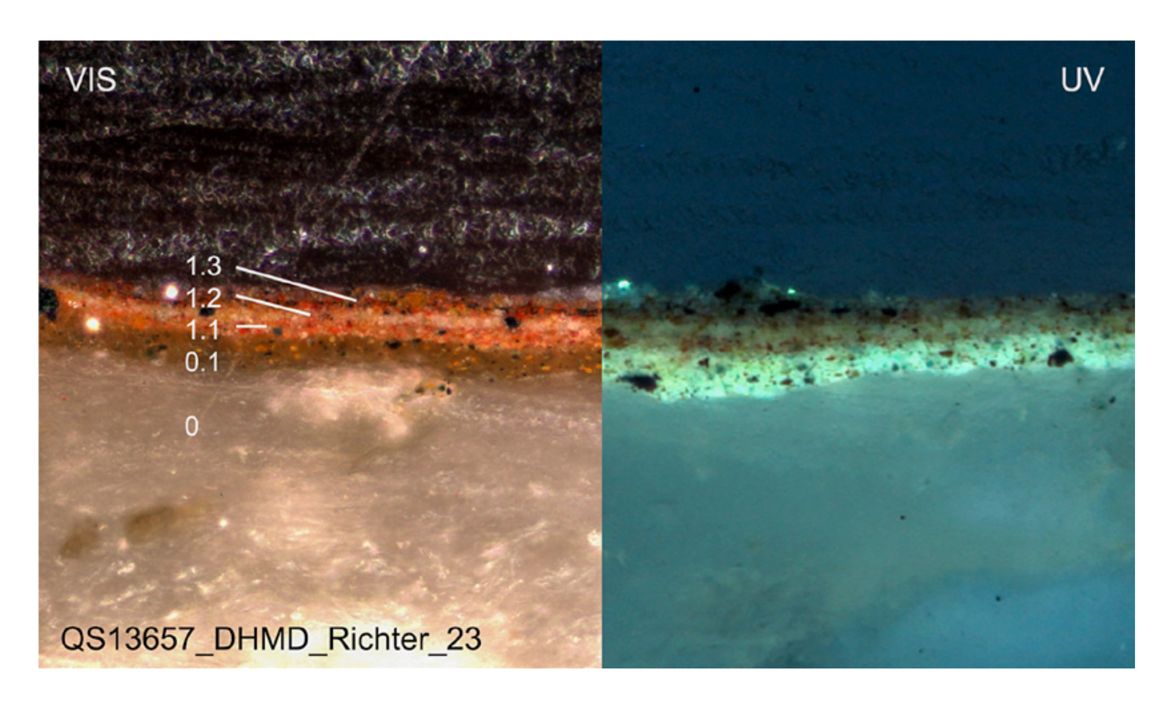


Abb. 5: Mikroskopische Aufnahmen am Querschliff, Farbschichtprobe aus dem roten Bademantel (Probe DHMD_Richter_23). a) Auf dem Gipsputz (0) ist eine bindemittelreiche, pigmentierte Schicht zu erkennen (0.1). b) Unter UV-Anregung zeigt sie eine deutliche Fluoreszenz. Darauf ist der mehrschichtige Farbaufbau zu erkennen (1.1-1.3). Fotos 2024

auf die Wand. Diese Arbeitsweise ist nicht in jedem Falle richtig, doch für dekorative Malereien in dieser Art halte ich das Arbeiten ohne Karton für angebracht. Man arbeitet sozusagen schöpferischer, kann ändern, hinzutun und weglassen, wie es dem Raum entspricht.«[4] Die beschriebene Einteilung durch ein Gitternetz lässt sich anhand von Bleistiftmarkierungen mit einem Rastermaß von einmal einem Meter sowie einzelnen Schlagschnurlinien belegen, die zum Beispiel die exakte Wandmitte kennzeichnen (Abb. 6). Ebenso sichtbar geblieben sind vereinzelt Bleistiftvorzeichnungen in weniger deckenden Bereichen der Malerei.



Abb. 6: Mit Schlagschnur und schwarzem Pigment ausgeführte senkrechte Linie, die gleichzeitig die Bildmitte ist, sowie eine erste Markierung vom Künstler mit Bleistift. Foto 2024

2.4 Untermalung

Im Entstehungsprozess der Malerei legte Richter die Bildmotive mit einem ersten Farbton an: »Die einzelnen durchlaufenden Töne rührte ich aus den Grundfarben Ocker, Schwarz und Englischrot.«[5] Aktuelle Analyseergebnisse konnten das bestätigen. Dieser erste Farbauftrag erfolgte offen lasierend bis halb deckend mit einem breiten Pinsel. Die Untermalung ließ Richter an vielen Stellen später durchscheinen und bezog sie in die Malerei mit ein (Abb. 7). Auffällig ist ein lokal festzustellender stärkerer Glanz der Untermalung, verglichen mit den abschließenden Modellierungen. Vermutlich wurde der Farbe noch Bindemittel zugesetzt, um sie streichfähiger und lasierender zu machen. Je nach Farbpartie sind Ausmischungen der Pigmente Titanweiß (Anatas), Lithopone, Ocker, Eisenoxidrot, Chromorange, Pigment Orange (PO13), Kohlenschwarz und künstliches Ultramarin nachweisbar. Bemerkenswert ist, dass keine grünen Pigmente im Labor analysiert wurden. Das in weiten Teilen des Gemäldes optisch sichtbare Grün setzt sich aus Ocker, dem gelblichen Pigment Orange (PO13) und dem künstlichen blauen Ultramarin zusammen.

2.5 Konturen der Figuren

An den figürlichen Darstellungen lassen sich verschiedene Phasen der Konturierung unterscheiden. Nahezu schwarze Konturen trug Richter als Begrenzung,



Abb. 7: Durchscheinende, flächige, rötliche Untermalung. Foto 2024



Abb. 8: Verschiedene Phasen der Konturierung. Foto 2024

vermutlich parallel zur Untermalung, mit dem Pinsel auf und übermalte sie im weiteren Malprozess zum Teil wieder bei der Verdichtung und Ausmodellierung der Malerei. Damit wird ihre klare Begrenzung gebrochen und sogar aufgelöst. Gesichtsdetails wie Nase, Ohren, Mund und Augen setzte er mit grauen, braunen bis grünlichen Pinselstrichen – entweder durchgehend, der Form folgend oder mit senkrechten, kurzen Linien. Vereinzelt lässt sich noch eine dritte Kontur feststellen. Offensichtlich zu stark reduzierte schwarze Konturen klärt Richter ganz zum Schluss noch einmal mit einer rötlichen Farblasur (Abb. 8).

2.6 Abschließende Modellierung

Zu der deutlich erkennbaren charakteristischen Modellierung schreibt Gerhard Richter: »[…] und malte mit gleichmäßig, senkrechten Pinselstrichen die Fläche zu, wobei man durch das Neben- und Übereinander verschiedenfarbiger Striche selbst mit wenig Tönen eine differenzierte Farbigkeit erzielen kann.«[6] Diese senkrechten Striche sind das maltechnische Hauptmerkmal des Wandbildes. Der Farbauftrag ist vorwiegend deckend, aber auch teilweise lasierend. Am unteren Strichende verblieb ein regelmäßiger Abdruck der Pinselspitze (Abb. 9). Dieses immer wiederkehrende Detail zeugt von Richters absolut akkurater und gleichmäßiger Pinselführung. Mit übereinanderliegenden und ineinander übergehenden senkrechten Pinselstrichen unterschiedlicher Länge, Breite und Intensität verdichtet er einzelne Flächen immer weiter im Malprozess und löst damit die flächigen Begrenzungen auf. Die Palette der verwendeten Pigmente entspricht denen der Untermalung.
Gerhard Richters 1956 erwähnte Kasein-Temperafarbe konnte mithilfe der naturwissenschaftlichen Untersuchungen insofern bestätigt werden, als dass in den Malschichtproben Protein und trocknendes Öl nachgewiesen wurden (siehe 1.2, Abb. 10). Laut Schönburg 1977[7] ist eine Kasein-Temperafarbe eine Emulsion aus aufgeschlossenem Kasein sowie Leinöl oder Leinölfirnis und besitzt die folgenden Eigenschaften: Die Malerei ist nach der Trocknung weitestgehend wasserfest



Abb. 9: Bei diesem Bildausschnitt ist der gesamte Aufbau der Malerei nachvollziehbar, von der Imprimitur bis zu der abschließenden Modellierung durch senkrechte Pinselstriche. Foto 2024

und bleibt elastisch. Kaseinfarben sind gut streichbar. Es lassen sich lasierende bis deckende Farbaufträge erzielen. Diese historische Maltechnik ist auch wegen der hohen Brillanz der Farben in der Wandmalerei sehr beliebt.

2.7 Schutzüberzug

Hinsichtlich eines abschließenden Schutzüberzuges gibt Gerhard Richter in seiner Publikation von 1956 keine Hinweise. Auf der Malerei ist weder ein einheitlicher

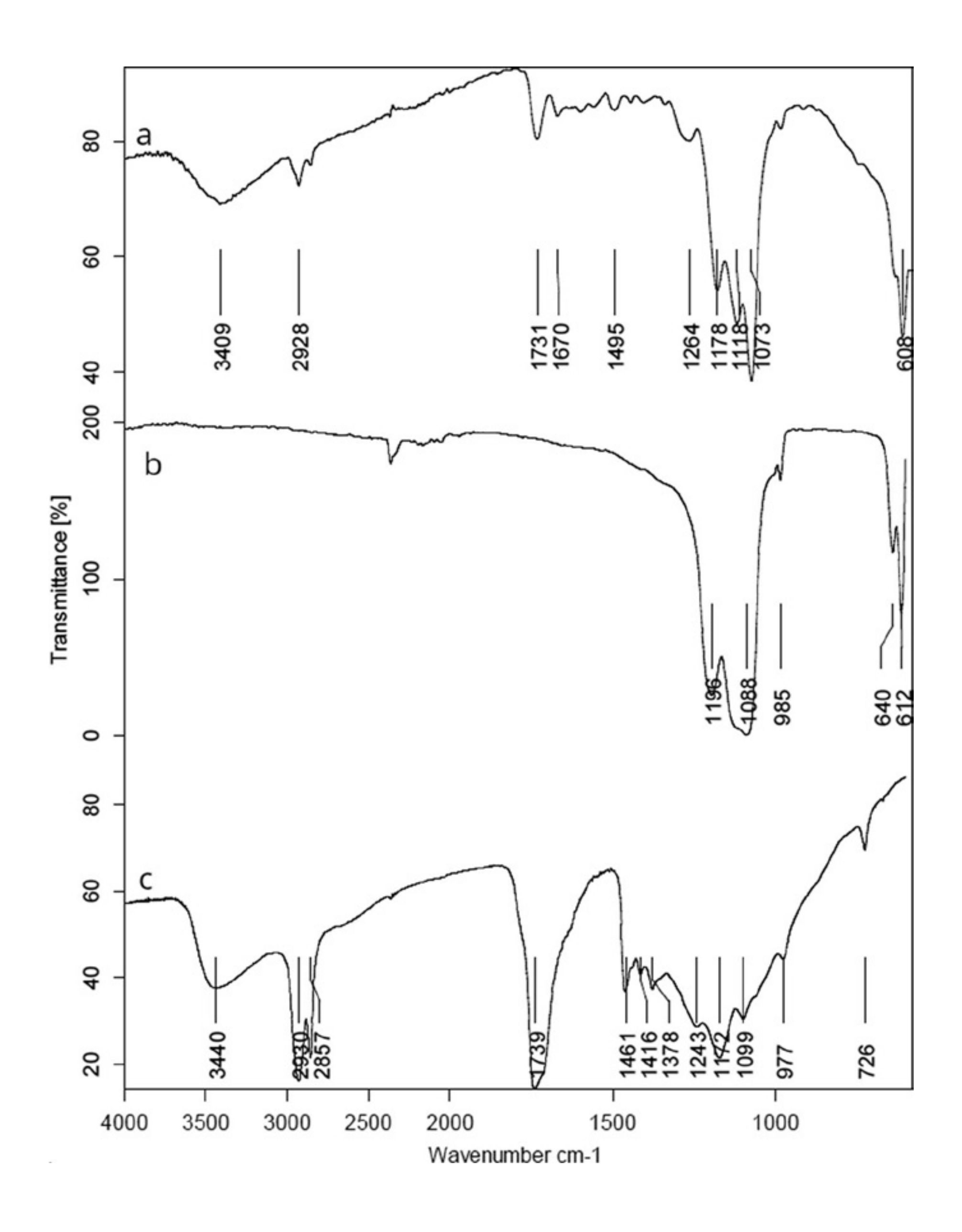


Abb. 10: FTIR-Spektroskopie am Querschliff (Probe DHMD_Richter_P2_1b).
a) Spektrum der Malschichtprobe. b) Referenzspektrum von Bariumsulfat (weißes Pigment).
c) Referenzspektrum von Leinöl (Bindemittel der Malschicht). Messung 2023

Glanzgrad noch eine deutliche Fluoreszenz unter UV-Strahlung sichtbar. Auch mikroskopisch lässt sich im Querschliff kein Schutzüberzug nachweisen.

3 Restauratorische Untersuchung der Anstriche im Treppenhaus

Aufgabe der Diplomarbeit Gerhard Richters war 1956 neben der Konzeption und Realisierung des Wandbildes auch die Gestaltung des gesamten Raumes sowie des Treppenhauses. Der Künstler schreibt hierzu: »Der Stirnwand (A) mit dem Eingang zur Ausstellung gebe ich einen fast tomatenroten Anstrich, das verkürzt den Raum in angenehmer Weise, akzentuiert ihn nach dem Ausstellungseingang hin und bietet der angrenzenden, bildtragenden Wandfläche (B) farbige Ergänzung und festen Abschluß. Die Decke streiche ich weiß, so daß sie als klare Fläche ebenso wie die in lichtem und teils kühlem Grau gehaltenen Restwände (C) die Bildfläche hart abgrenzt. Das Rot der Stirnwand (A) lasse ich – abgesehen von farbigen Details, wie Sessel, Geländer usw. – an der oberen Decke [im 1.OG] wiederkommen. Die Bildfläche fülle ich restlos, in hell-ocker, grün bis grauen und zuweilen rotbraunen Tönen mit figürlichen und pflanzlichen Motiven.«[8] (Abb. 11) Es galt also zu überprüfen, ob diese markante Farbfassung tatsächlich realisiert wurde. An mehreren Stellen im Treppenhaus erfolgten kleine Befundöffnungen. Es stellte sich heraus,

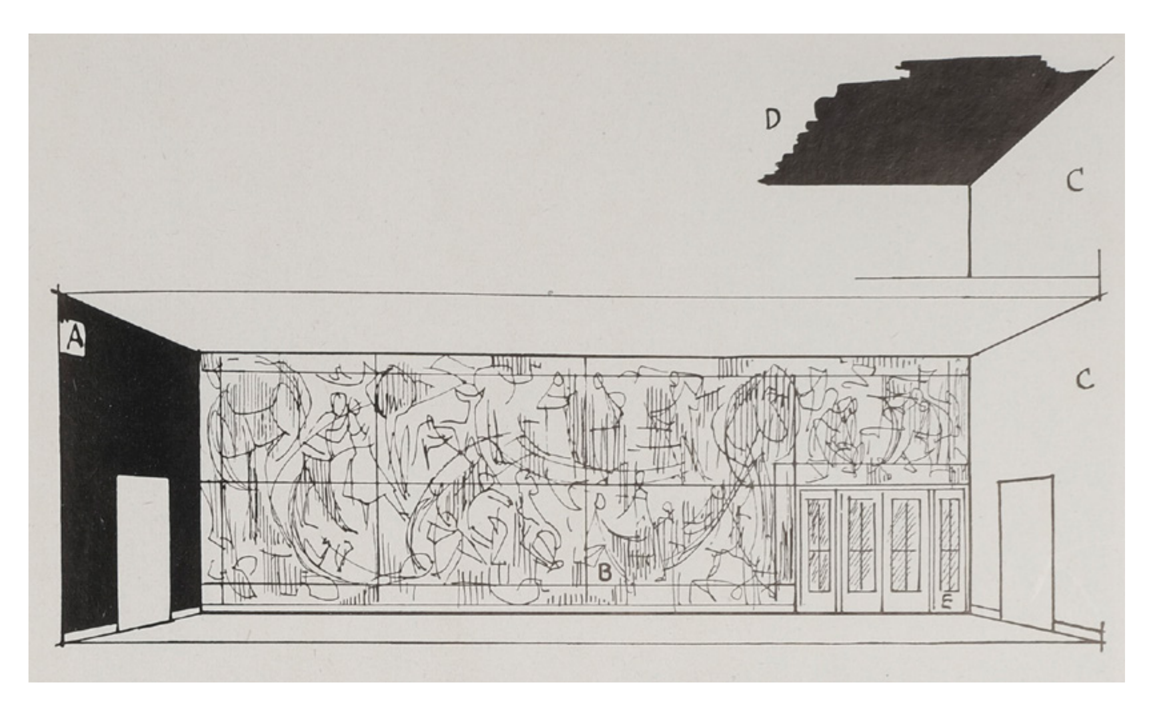


Abb. 11: Entwurfsskizze Gerhard Richters zur »Lebensfreude« und Raumgestaltung.
Gerhard Richter 1956, S. 9.

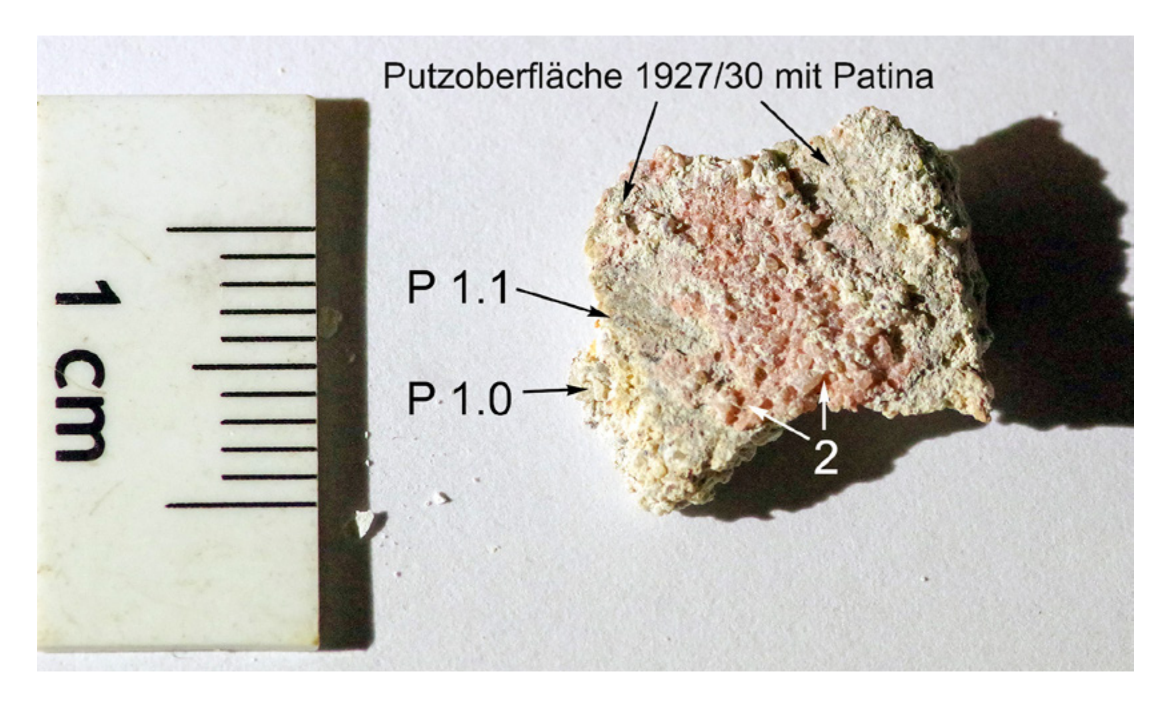


Abb. 12: Putzprobe von der Decke im 1. OG des Treppenhauses mit Resten einer roten Farbfassung (2). Erbauungszeitlicher Putzaufbau: P 1.0 = Unterputz , P 1.1 = Deckputz mit Patina. Foto 2024

dass die Oberflächen im Treppenhaus in den letzten Jahrzehnten stark überarbeitet worden waren. So war der »tomatenrote Anstrich« an der linken, unmittelbar an das Wandbild angrenzenden Wand nicht mehr nachweisbar, aber in Resten an der Decke im 1. OG (Abb. 12). Die zeitliche Zuordnung der Farbschichten an Wänden und Decken verdeutlichte noch einmal die Farbgestaltung Richters von 1956 als die erst zweite Farbfassung im Treppenhaus. Insgesamt konnte das Farbkonzept aus Richters Diplomarbeit bestätigt werden.

Der Befund, dass das gesamte Raumkonzept zumindest zeitweise umgesetzt wurde, war ein weiterer Anstoß für die Wiederherstellung der ursprünglichen baulichen Situation im Treppenhaus. Diese entsprach Anfang 2023 nicht mehr dem Zustand von 1956. Den Raum zwischen den bauzeitlich freistehenden Treppenhauspfeilern und der Treppenwange hatte man mittels einer Holzkonstruktion zu einer Wandfläche umfunktioniert und damit den von Gerhard Richter schon zur Entstehungszeit wie folgt beschriebenen Charakter eines schlauchartigen Raumes noch verstärkt: »Als ich im Dezember vorigen Jahres als Diplomarbeit diese Aufgabe bekam, war mein erster Eindruck von dem Raum ein denkbar schlechter. Ich sah einen langen Schlauch, mit einer riesengroßen Wand, die zu bemalen, ohne erdrückend zu wirken, schien mir fast unmöglich.«[9] Durch die Entfernung der Einbauwand ist es den Museumsbesucher:innen zukünftig wieder möglich, auf dem Treppenabsatz und

mit dem markanten Kreisfenster im Rücken – ein zentraler Standpunkt im Treppenhaus – den freigelegten Ausschnitt des Wandbildes zu betrachten.

4 Freilegung des zentralen Bildteils

4.1 Auswertung der Voruntersuchungen

Mithilfe der Voruntersuchungen konnte die wichtige Frage nach dem Bindemittel des ersten, 1979 aufgetragenen Anstriches beantwortet werden. Es handelt sich um ein grau eingefärbtes Alkydharz (siehe 1.2, Abb. 13). Alkydharze sind äußerst stabile und schlecht lösliche, synthetische Bindemittel. Der Auftrag erfolgte hier vermutlich als Haftvermittler für die darauffolgenden zwei Anstriche aus Polyvinylacetat (PVAC) (siehe 1.2.). Der Umstand, dass das Wandbild über keinerlei Schutzfirnis verfügt – das Alkydharz also direkt auf der Malschicht liegt –, musste zunächst im Sinne des Freilegungsvorhabens als wenig positive Erkenntnis betrachtet werden.

4.2 Konzeptentwicklung und Freilegung

Für die Freilegungsarbeiten, die sich über das gesamte Jahr 2024 erstreckten, mussten in einem ersten Arbeitsschritt alle jüngeren Anstriche aus Dispersionsfarbe abgenommen werden. Durch das Vorhandensein einer sehr spröden, wachshaltigen Farbschicht, die sich direkt über den beiden PVAC-Schichten befindet, konnte dies mechanisch, mittels eines abgerundeten, biegsamen Metallspatels erfolgen.

Für die Abnahme der beiden PVAC-Schichten erfolgten zunächst zahlreiche Versuche. Schnell stellte sich heraus, dass alle mechanischen Arbeiten mit Skalpell, Ultraschallskalpell oder einem Feinstrahlgerät keine zufriedenstellenden Ergebnisse brachten. Ein wesentlicher Grund hierfür sind die unterschiedlichen Festigkeiten von Malschicht, Alkydharz und PVAC. Im Gegensatz zur relativ »weichen« Malerei sind die ersten auf der Malschicht liegenden Schichten hart und inert, sodass eine schadensfreie Freilegung der Malerei mit diesen Methoden nicht möglich war. Da PVAC ein thermoplastischer Kunststoff ist, gab es weitere Überlegungen, die Schichten mittels Wärme zu erweichen und so von der Malerei abzulösen. Versuche hierzu wurden sowohl mit einem Heizspatel als auch einer kleinen Heißluftdüse unternommen, zeigten jedoch nicht das erhoffte Ergebnis. Außerdem kam es bei längerer punktueller Erwärmung zu unkontrollierten Absprengungen aller Schichten bis zum Gipsuntergrund. Auch der Versuch, die Malerei mittels eines Lasers freizulegen (Nd:YAG Laser der Firma EL.EN, 1064 nm – Anwendung durchgeführt von Diplom-Restaurator Eric Stenzel), scheiterte, da zum einen mit dieser Methode

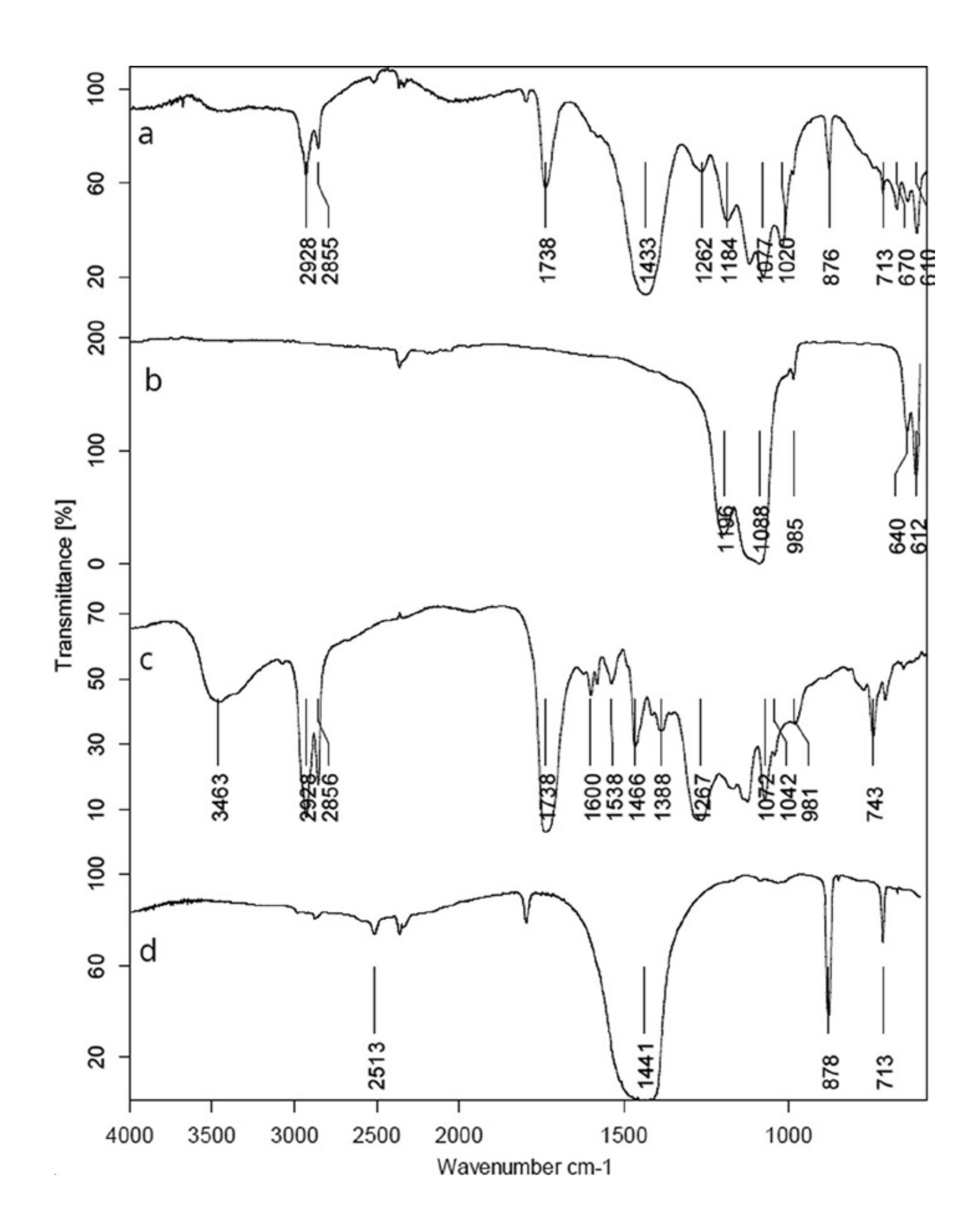


Abb. 13: FTIR-Spektroskopie an Probenmaterial der ersten nachweisbaren Schicht über der Malerei (Probe DHMD_Richter_P5). a) Spektrum der Probe. b) Referenzspektrum von Baryt (weißes Pigment). c) Referenzspektrum von Alkydharz. d) Referenzspektrum Calciumcarbonat (Füllstoff). Messung 2023

kein kontrolliertes Arbeiten möglich ist. Zum anderen war die zu diesem Zeitpunkt fehlende Kenntnis über die von Gerhard Richter verwendeten Pigmente ein weiteres Ausschlusskriterium. Für eine wissenschaftlich korrekte Anwendung hätten zuvor umfangreiche Tests mit den entsprechenden Pigmenten stattfinden müssen. Nach den nicht zufriedenstellenden Ergebnissen kristallisierte sich heraus, dass lediglich eine nasschemische Freilegung erfolgversprechend sein könnte.

Ausschlaggebend dafür war – neben den beiden PVAC-Schichten – vor allem die Beschaffenheit des ersten auf der Malerei liegenden Alkydharzes. Die von Gerhard Richter verwendete Kasein-Tempera und das aufliegende Alkydharz besitzen unterschiedliche Lösungsbereiche. Alkydharz verhält sich dabei wie ein getrocknetes Öl (z. B. Leinöl). Gealtertes Kasein ist sogar unlöslich. Davon ausgehend erfolgten umfangreiche Tests mit Lösemitteln, um das Alkydharz sowie die verbleibenden PVAC-Schichten von der Malerei abzulösen (Abb. 14). Durch den Auftrag einer mit Makulatur angedickten Abbeizpaste (Produkt Blitz der Fa. Scheidel) konnten die beiden PVAC-Schichten weitestgehend bis zur Alkydharzschicht entfernt werden. Die besten Ergebnisse, um das beständige Alkydharz zu entfernen, wurden mit einer Lösungsmittelmischung aus drei Volumenteilen Toluol und einem Teil Dimethylformamid erzielt. Bei diesem Gemisch entsprechen die für die Löseeigenschaften relevanten Parameter zwar jenen des Alkydharzes, nicht aber jenen der Kasein-Tempera (Abb. 15), womit das Alkydharz erweicht werden kann, ohne die Malerei anzulösen. Das Gemisch wurde über ein spezielles PET-Vlies (Evolon, Fa. Freudenberg) auf einer definierten Fläche von 5 x 10 cm appliziert und nachfolgend mit einer lösemittelbeständigen PET-Folie (Hostaphan, Fa. Mitsubishi Polyester Film) abgedeckt. Dadurch konnte gewährleistet werden, dass das Lösemittelgemisch nicht zu schnell verdunstet und gezielt die Anstriche auf der Malerei angequollen werden. Je nach Untergrundbeschaffenheit und Raumtemperatur begannen die aufliegenden Schichten nach 15 bis maximal 25 Minuten runzelig zu werden und sich durch

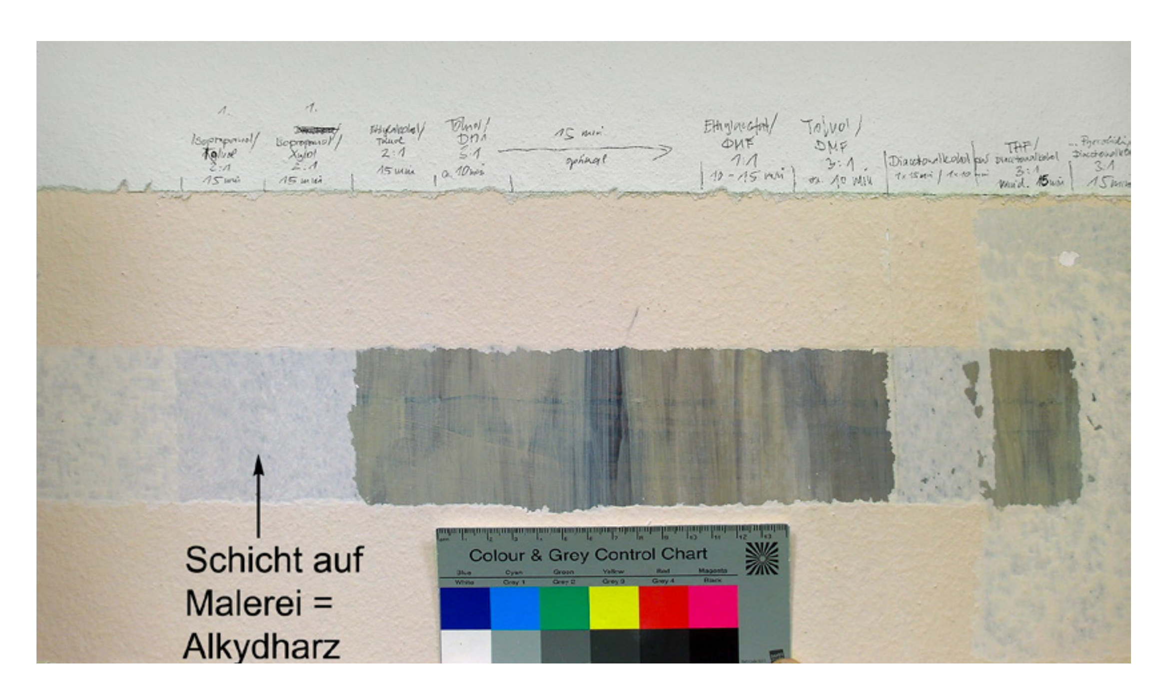
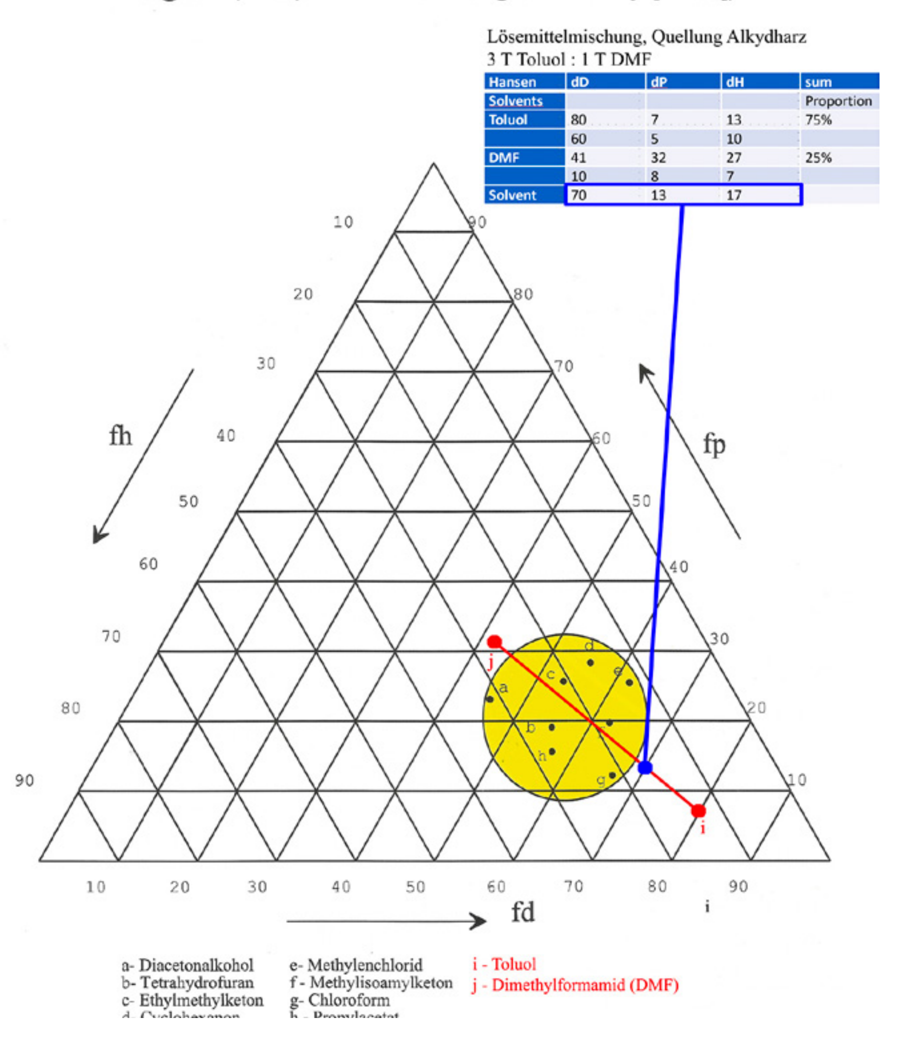


Abb. 14: Testfläche mit Freilegungsproben. Foto 2023



Hansen	dD	dP	dH	sum
Solvents				Proportion
Toluol	80	7	13	75%
	60	5	10	
DMF	41	32	27	25%
	10	8	7	
Solvent	70	13	17	

Abb. 15: Lösemitteldreieck mit Quellbereich von getrocknetem Öl und den Parametern des verwendeten Lösemittelgemisches. Aus: Pietsch, Annik: Lösemittel. Ein Leitfaden für die restauratorische Praxis. VDR-Schriftenreihe zur Restaurierung Band 7. Stuttgart 2005, S. 173, Abschnitt II. C. Anhang 2. Bearbeitung 2024, Albrecht Körber

Quellung von der Malerei abzulösen (Abb. 16). Diese weiche, gummiartige Schicht konnte wie eine Haut anschließend mit einem Kunststoffspatel vorsichtig abgelöst bzw. weggeschoben werden, ohne dass es zu Verlusten der Originalsubstanz kam. Ein wesentlicher Nachteil der ermittelten Methode ist, dass es sich bei den beiden Lösungsmitteln Toluol und Dimethylformamid um gesundheitsschädliche Substanzen handelt, für die strenge Arbeitsschutzrichtlinien gelten. Somit war ein Schutz

der Museumsbesucher:innen und der Restaurator:innen für den gesamten Freilegungsprozess unumgänglich. Da von Beginn an geplant war, die Freilegung als Schaurestaurierung erfahrbar zu machen, wurde eine den Maßen des freizulegenden Bildausschnittes entsprechende Einhausung gebaut und frontal mit einer großen Plexiglasscheibe versehen. In der luftdicht vom Treppenhaus abgekoppelten Einhausung erfolgte die Installation einer leistungsstarken Absauganlage mit einem kontinuierlichen zehnfachen Luftaustausch pro Stunde im Arbeitsraum sowie weiteren, an den jeweiligen Freilegungsbereichen positionierten Spotabsaugungen. Zusätzlich trugen die Restaurator:innen Halbmasken mit einem speziellen



Abb. 16: Moment der Ablösung der angequollenen Überfassung. Foto 2024



Abb. 17: Vorzustand. Kreisförmige Anhaftung von Alkydharz um eine alte Fehlstelle. Foto 2024

Atemfilter (Typ A) für Lösemittel im Siedebereich über 65 °C. Da sowohl Toluol als auch Dimethylformamid hautresorptiv sind, mussten ferner entsprechende Schutzhandschuhe getragen werden, die täglich gewechselt wurden.

4.3 Sonderfall: Lokale Bereiche mit starken Anhaftungen

Bereits im Vorfeld der Freilegungsmaßnahme war ersichtlich und einkalkuliert worden, dass es im linken oberen Bildausschnitt einen problematischen Bereich gibt, der mit einem modifizierten Verfahren bearbeitet werden muss. In diesem Bereich hatte es um 2004 eine unbeabsichtigte Selbstfreilegung gegeben, vermutlich infolge eines Schadens durch Betonwasser. Zudem kamen erst nach der Abnahme der obersten Schichten graue Rückstände auf den vergilbten PVAC-Schichten zum Vorschein. Auch wenn sich der Schadensprozess bislang nicht vollständig klären lässt, kann vermutet werden, dass Betonwasser mit einem pH-Wert über 12 zwischen die Malschicht und die aufliegenden Schichten gelangte. Dabei entstand augenscheinlich zunächst eine Schichtentrennung zwischen Malschicht und Alkydharz (Bereich der Selbstfreilegung). Die Feuchtigkeit war offensichtlich auch in die Randbereiche eingedrungen. Dort kam es dann vermutlich zu einer Verseifung der Malschicht sowie zu einer möglichen Reaktion mit dem Alkydharz, welches infolgedessen lokal stärker an der Malschicht anhaftete. An bestehenden Fehlstellen zeigte sich dieses

Phänomen in Form von kreisförmigen Anhaftungen. Die lokalen Anhaftungen ließen sich nur durch wiederholtes Anquellen mit der Lösungsmittelmischung und einer zusätzlichen Behandlung mit Chloroform abnehmen (Abb. 17).

5 Abschließende Bemerkungen

Bis auf den linken oberen Bildausschnitt, in dem sich der Wasserschaden befindet, konnten insgesamt fast 19 m² der Wandfläche entsprechend dem beschriebenen Konzept freigelegt werden. Lediglich in diesem einen Bereich musste die Freilegung partiell gestoppt und letzte Reste des Alkydharzes auf der Malschicht belassen werden. Ein Verlust der Originalsubstanz, u. a. aufgrund der erfolgten Schichtentrennung, war hier trotz intensiver Suche nach Alternativmethoden nicht auszuschließen.
Erstaunt hat indes der gute Erhaltungszustand des Gemäldeausschnittes im Allgemeinen, insbesondere des über 23 Jahre frei zugänglichen, ungeschützten unteren Bereiches. Bis auf wenige historische Spachtelungen und einige Kratzer, kleine Fehlstellen sowie partielle Risse im Bildträger sind keine gravierenden Schäden im freigelegten Gemäldeausschnitt zu verzeichnen. Aus diesem Grund fiel die Entscheidung, die wenigen bildträgersichtigen Fehlstellen nicht zu retuschieren oder einzutönen, sondern den Besucher:innen zukünftig einen für die Jahre 1956 bis 1979 authentischen Zustand des Wandbildes zu präsentieren.

Beauftragt und finanziert wurden die restauratorischen Arbeiten von der Wüstenrot Stiftung.

1 Gerhard Richter: Über meine Arbeit im Deutschen Hygienemuseum Dresden, in: *Farbe und Raum*, Nr. 9, Berlin1956, S. 8.
2 ADHMD, Nr. 7405, S. 3.
3 Gerhard Richter: Über meine Arbeit im Deutschen Hygienemuseum Dresden, in: Farbe und Raum, Nr. 9, Berlin 1956, S. 8.
4 Ebenda.
5 Ebenda, S. 9.
6 Ebenda.
7 Kurt Schönburg: *Wissensspeicher Anstrichstoffe. Pigmente. Tapeten und Folien. Malfarben*, Berlin 1977, S. 212.
8 Gerhard Richter: Über meine Arbeit im Deutschen Hygienemuseum Dresden, in: *Farbe und Raum*, Nr. 9, Berlin 1956, S. 7f.
9 Ebenda, S. 7.

Bildrechte

Abb. 1) DHMD 2023/24, Foto: Erich Auerbach, für das Wandgemälde: © Gerhard Richter 2025 (04072025); Bearb. Kerstin Riße (HfBK), Jakob Fuchs (DHMD)
Abb. 2) Albrecht Körber
Abb. 3) Christoph Herm (HfBK), Albrecht Körber
Abb. 4) Susann Förster, für das Wandgemälde: © Gerhard Richter 2025 (04072025)
Abb. 5) Sylvia Wieland (HfBK), Albrecht Körber
Abb. 6) Susann Förster, für das Wandgemälde: © Gerhard Richter 2025 (04072025)
Abb. 7) Susann Förster, für das Wandgemälde: © Gerhard Richter 2025 (04072025)
Abb. 8) Susann Förster, für das Wandgemälde: © Gerhard Richter 2025 (04072025)
Abb. 9) Susann Förster, für das Wandgemälde: © Gerhard Richter 2025 (04072025)
Abb. 10) Christoph Herm (HfBK)
Abb. 11) © Gerhard Richter 2025 (04072025)
Abb. 12) Albrecht Körber
Abb. 13) Christoph Herm (HfBK)
Abb. 14). Albrecht Körber, für das Wandgemälde: © Gerhard Richter 2025 (04072025)
Abb. 15) Annik Pietsch
Abb. 16) Susann Förster, für das Wandgemälde: © Gerhard Richter 2025 (04072025)
Abb. 17) Susann Förster, für das Wandgemälde: © Gerhard Richter 2025 (04072025)

DOI: https://doi.org/10.61064/978-3-86043-066-8-07

PROJEKTBETEILIGTE:

RESTAURIERUNGSARBEITEN

Restaurator/in: **Albrecht Körber, Susann Förster**

STIFTUNG DEUTSCHES HYGIENE-MUSEUM

Direktorin/Projektleitung: **Dr. Iris Edenheiser**
Kaufmännische Direktorin: **Lisa Klamka**
Referentin der Direktorin: **Susanne Bär**
Referentin der Kaufmännischen Direktorin: **Susanne Schilling**
Restaurierung/Projektkoordination: **Jakob Fuchs**
Presse und Öffentlichkeitsarbeit: **Christoph Wingender, Marian Zabel**
Bildung und Vermittlung: **Dr. Carola Rupprecht, Susanne Weckwerth**
Kooperationen: **Anja Sommer**
Sammlung/Bildstelle: **Marion Schneider**
Werkstätten: **Michal Tomaszewski, Ingolf Palme, Martin Jäckel, William Herz**
Medientechnik: **Kay Jansen**
Finanzen/Controlling: **Melanie Johne**
Facility Management: **Frank Haupt, Sascha Fischer, André Höhn,**
Stefan Winkler, Jens Gründel, Maik Wagner
Praktikum: **Ronja Bach, Fritzi Hoy, Leonie Westphal**

Beratung Arbeitsgruppe Wandbild und Co-Kuratorin der Ausstellung
»VEB Museum. Das Deutsche Hygiene-Museum in der DDR«:
Dr. Sandra Mühlenberend



WÜSTENROT STIFTUNG

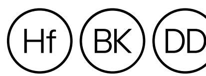
Geschäftsführer: **Prof. Philip Kurz**
Projektleitung: **Nadine Schäfer**





HOCHSCHULE FÜR BILDENDE KÜNSTE DRESDEN

Rektor: **Prof. Oliver Kossack**
Naturwissenschaften und Archäometrisches Labor im Studiengang Kunsttechnologie, Konservierung und Restaurierung von Kunst- und Kulturgut: **Prof. Dr. Christoph Herm, Dr. Sylvia Wieland, Zeynep Alp**
Kunsttechnologie, Strahlenuntersuchung und Fotografie von Kunstwerken im Studiengang Kunsttechnologie, Konservierung und Restaurierung von Kunst- und Kulturgut:
Prof. Ivo Mohrmann, Elke Schirmer, Kerstin Riße, Emily Wahl, Kathrin Appelganz



Hochschule für Bildende Künste Dresden

ERNST VON SIEMENS KUNSTSTIFTUNG

Generalsekretär: **Dr. Martin Hoernes**



GERHARD RICHTER ARCHIV, STAATLICHE KUNSTSAMMLUNGEN DRESDEN

Leitung: **Dr. Dietmar Elger**
Wissenschaftliche Mitarbeiterin: **Kerstin Küster**



DENKMALSCHUTZ/DENKMALPFLEGE
Landeshauptstadt Dresden: **Petra Eggert**
Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, Referat Restaurierung:
Torsten Nimoth

Die Publikation entstand im Rahmen eines gemeinsamen Projektes der Stiftung Deutsches Hygiene-Museum und der Wüstenrot Stiftung in Kooperation mit der Hochschule für Bildende Künste Dresden. Die begleitenden Vermittlungsmaßnahmen unterstützte die Ernst von Siemens Kunststiftung.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
http://dnb.dnb.de abrufbar

IMPRESSUM

Gerhard Richter: »Lebensfreude«, 1956
Teilfreilegung eines verschwundenen Wandbildes
im Deutschen Hygiene-Museum Dresden

Herausgeber: **Stiftung Deutsches Hygiene-Museum und Wüstenrot Stiftung**







Eigenverlag DHMD 2025
ISBN: **9783860430668**

Fotograf: **Andreas Rost**
Gestaltung: **Sarah Thußbas** | www.fastsieben.de
Lektorat: **Dr. Ursula Ruppert, Deutsches Lektorenbüro**

Druck und Bindung: **DZA Druckerei zu Altenburg GmbH**
Papier: **Peyvida puro, Magno Volume**
Schrift: **Moskau Grotesk, Akzidenz Grotesk**

DOI: **https://doi.org/10.61064/978-3-86043-066-8-00**







